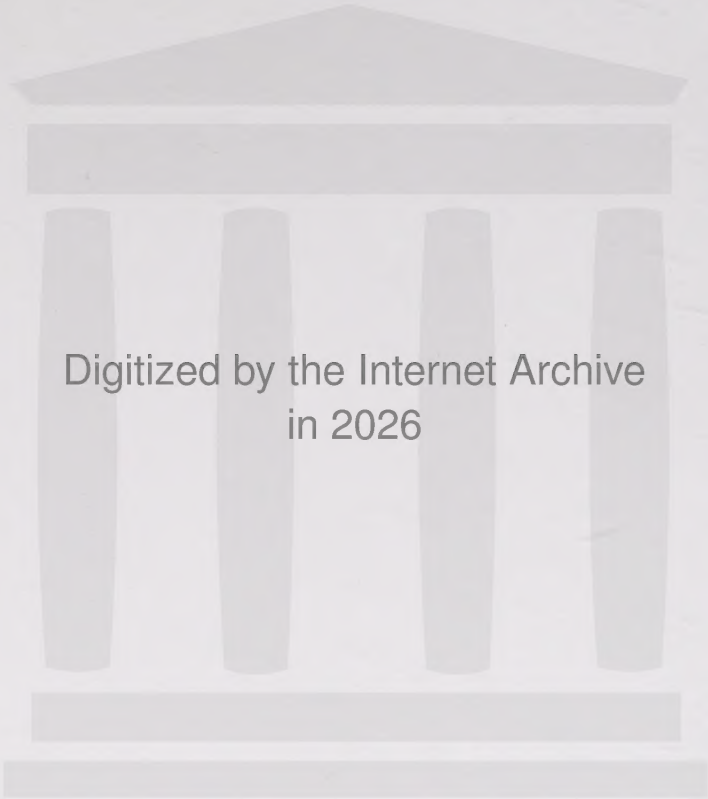
STRAS
Simili-Diamantschmuck des 18. Jh.

Petra von Trott zu Solz

1982


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546821_0002

STRAS
Simili-Diamantschmuck des 18. Jh.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von
Petra von Trott zu Solz
aus Solz bei Bebra

Dissertationsdruck Walter Kleikamp, Köln
1982

Referent : Professor Dr. Hermann Bauer

Korreferent : Professor Dr. Erich Steingräber

Tag der mündlichen Prüfung : 20.Juli 1982

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Meinen Eltern und meinem Mann

VORWORT

Anregung zur Beschäftigung mit der Juwelierkunst erhielt ich während der Zeit als Studentenvolontärin im Römisch - Germanischen Museum in Köln. Dort gab Prof. Dr. Hugo Borger mir Gelegenheit, im Fachbereich Schmuck tätig zu sein. Bald stellte ich fest, daß im Fach Kunstgeschichte die Juwelierkunst noch weitgehend zu erforschen ist.
Das Interesse an der Schmuckgestaltung des 18. Jh. ließ mich zunächst eine Auswahl hinsichtlich des Materials treffen. Künstlicher Schmuck im allgemeinen, d.h. Simili - Schmuck schien für eine systematische Untersuchung zu weit gegriffen. Daher mußte eine Eingrenzung vorgenommen werden.
Da der Diamant im Schmuck des 18. Jh. Vorrangstellung erhielt, verarbeiteten Juweliere auch häufig dessen Simili. In dieser Zeit entstand der Begriff Stras.

Auf der Suche nach Strasschmuck des 18. Jh. stellte sich heraus, daß bedeutende Stücke in Sammlungen angelegt, sich hauptsächlich in Museen in Paris und London befinden.

Das Arbeiten in einigen Museen wurde insofern erschwert, da die Schmuckabteilung des Victoria and Albert Museums in London und alle Abteilungen des Musée des Arts Décoratifs in Paris wegen räumlicher Umbauarbeiten auf unabsehbare Zeit geschlossen blieben. Deshalb lagen alle Schmuckstücke verpackt unter Verschluß. Unter diesen erschwerten Bedingungen wurden mir dennoch die Originale zur Verfügung gestellt und zusätzlich Photos angefertigt.

Daher gilt mein ganz besonderer Dank Mrs. Anna Somers- Cocks, assistant keeper im Metal Work Department des Victoria and Albert Museums, Mme. Yvonne Brunhammer und M. Gerard Mabille, conservateurs im Musée des Arts Décoratifs, sowie Mme. Sonia Edard aus der photographischen Direktion. Ihre geduldige Hilfsbereitschaft und ihr persönlicher

Einsatz waren für die Konzeption und den Gang meiner Arbeit von großer Bedeutung.

Im übrigen danke ich für geleistete Hilfe :

Mr. M. Bell , S. J. Phillips LTD., London,
Mme. J. Bouniol, Bibliothèque des Arts et Métiers, Paris,
M. J. Robert, Musée National des Technique, Paris,
Mrs. A. French und Mr. J. Jacob, Kenwood/ London,
Mrs. Ch. Gere und Mrs. Rodow, British Museum, London,
Frau Dr. S. Hartmann,Frankfurt,
Frau Dr. I. Himmelheber, Bayerisches Nationalmuseum, München,
Frau Dr. W. Neuwirth , Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, sowie
Herrn K. Nödl, aus der photographischen Direktion,
Mrs. I. Morris, Sotheby, London

und allen anderen, die mir mit nützlichen Hinweisen zur Seite standen.

INHALTSVERZEICHNIS

0.	Einleitung	1
1.	Historische Voraussetzungen des Simili-Diamantschmucks	6
1.1.	In römischer Zeit; der Magnetit der Inder	
1.2.	Im Mittelalter; erste Formgebung des Diamanten	11
1.3.	Stilistische Entwicklung des Schmucks im 16. Jh.	15
1.3.1.	Kunstbücher; Cellini's Traktat über die Goldschmiedekunst	19
1.4.	Neue Schmuckformen im 17. Jh.	25
1.4.1.	Das Verhältnis Kunst - Technik	28
1.4.2.	Das Kunstbuch Anselme Boece de Boot's	30
1.4.3.	Das Kunstbuch Johann Kunckel's	35
1.4.4.	Die "Diamans du Temple" in Paris	37
2.	Inhaltliche Bedeutung des Diamantschmucks im Frankreich des 18. Jh.	41
2.1.	Statuten der französischen Juweliere	44
3.	Die Bedeutung der Imitation im 18. Jh.	48
3.1.	Gegenstände der Imitation aus dem Bereich der Juwelierkunst	51
3.2.	Neue Wege der Verbreitung	59
4.	Georges Frédéric Stras	66
4.1.	Stras, Anekdote und Theaterstück	70
4.2.	Die Adressenkarte Stras'	72
4.3.	Definitionen zu Stras	81

5. Herstellung des Materials Stras 85
5.1. Bearbeitung des Materials Stras 91
5.1.1. Das Schleifen
5.1.2. Das Folieren 94
5.1.3. Das Fassen 96

6. Strasschmuck von der Juwelierkunst zur fabrikmäßigen Fertigung. 99

7. Strasschmuck in soziologischem Zusammenhang 108

8. Katalog 114
8.1. Kopfschmuck
8.1.1. Aigrettes
8.1.2. Ohrgehänge 123
8.2. Halsschmuck 127
8.2.1. Anhänger 135
8.3. Broschen 139
8.4. Ringe 144
8.5. Schuhschnallen 151

9. Anhang 160

10. Literaturverzeichnis 166

11. Abbildungen 175

0. EINLEITUNG

Juwelierkunst unter den verschiedenen materiellen, technischen, stilistischen, ökonomischen, psychologischen und soziologischen Gesichtspunkten betrachtet, gilt als Kulturzeugnis der jeweiligen Epoche und ist gleichzeitig persönliches Ausdrucksmittel des Trägers in der Gesellschaft. Schmuck kann Zweck erfüllen, Zeichen und neue Wertmaßstäbe setzen, Gesetze herausfordern, metaphorischen Charakter haben, persönliche und politische Verbindungen herstellen oder gesellschaftliche Unterschiede aufzeigen. Immer liegt in der inhaltlichen Wandelbarkeit des Schmucks eine materielle und formelle Bedingung.

Da bisher von Stras als Simili-Diamantschmuck des 18.Jh. noch keine systematische Erfassung vorgenommen wurde, erhält die Arbeit die Aufgabe, diese Schmuckart in differenzierten Arbeitsschritten in einen Gesamtzusammenhang zu bringen. Es wird der Versuch unternommen, die Position des Strasschmucks zur Juwelierkunst zu klären. Dazu ist ein Vergleich mit Diamantschmuck erforderlich. Das Ziel der Arbeit liegt in der Beantwortung der Frage nach dem Verhältnis Material und Form, bzw. Imitation und Kunst. Daher sind unterschiedliche Bereiche zu beleuchten, wie zeitgebundene Bedeutungsinhalte von Diamanten sowie Imitationsbegriff und Technik, welche die Herstellung und Formgebung einschließt.

Frankreich bildet den geographischen Rahmen, da Stras dort tätig war und der französische Hof im Hinblick auf kulturelle Entwicklung maßgebend den europäischen Geist und Stil in dieser Zeit prägte. Aus diesem Grund sind Deutschland und England ergänzend in die Betrachtungen mit einbezogen.
Der Sinn in der Auswahl einiger französischer Gedichte oder eines Briefes liegt in der für das 18. Jh. eigentümlichen Aussageform kritischer, zeitgebundener Wert-

urteile.
Auf Strasluster [1] soll in dieser Arbeit nicht eingegangen werden, da dies ein sinnbildlich übertragener Begriff für geschliffene Glasleuchter ist, der zwar schon 1776 im Mercure de France erscheint [2] aber nicht zum ursprünglichen Gestaltungsprinzip zählt. Ebensowenig wird Stras als Besatz z.B. auf Tabatièren [3] oder Uhren [4] erwähnt.
Ein Rückblick auf historische Voraussetzungen geschieht in der Absicht, faktische Gegebenheiten darzulegen, um das Verständnis für die weiteren Ausführungen zu vertiefen. Der exemplarische Aufbau dient als eine konzentrierte Auswahl literarischer Hauptinformationsquellen und stilistisch eingeordneter Beispiele im Hinblick auf ihre Übernahme in der Folgezeit. Die aufgeführten, zeitgebundenen Werturteile sollen die Bedeutung des Simili-Schmucks und die damit verbundenen Sinninhalte in ihrer Entwicklung zeigen. Um der jeweiligen Weltanschauung näher zu kommen, erfolgt die methodische Aufteilung chronologisch.
Für die Beantwortung der Frage nach dem Bedeutungsinhalt des Diamantschmucks im 18. Jh. gibt hauptsächlich das Inventar des Dauphin und der Mme la Dauphine Aufschluß. Auszüge aus den Statuten französischer Juweliere vermögen Simili-Schmuck im allgemeinen von vorangegangener Entwicklung abzugrenzen und für das 18. Jh. neu zu formulieren. Um so deutlicher läßt sich der Imitationsbegriff mit seinen künstlerischen Äußerungen im Bereich

---

1) Noch aktueller Begriff, z.B."Swarovski Strass" des Lusterbehangerzeugers Fa. D. Swarovski u. Co., in Wattens, Tirol.
2) Mercure de France, Janvier 1776, Avis I: "De très beaux lustres en stras, à six branches, du prix depuis 900 livres jusqu' à 1.100 livres. Beaucoup d' autres ouvrages idem."
3) Bapst, Germain. Catalogue de l'exposition de Marie-Antoinette et son temps, Gallerie Sedelmeyer, Paris 1894, Nr. 361.
4) Katalog der Ausstellung "Maria Theresia und ihre Zeit", Schloß Schönbrunn, 13. Mai - 26. Okt. 1980, Wien 1980, S. 303, Nr. 59, 05.

des Schmucks erklären.

Mit Hilfe handschriftlicher Dokumente wird im biographischen Teil der Lebensweg und die Tätigkeit Stras' dargelegt, wobei bisherige Untersuchungen zu ergänzen waren, um unbelegte Geschichten über seine Person deutlich von tatsächlichen Gegebenheiten trennen zu können.

Da von Stras selbst keine Aufzeichnungen über die Herstellung und Bearbeitung des Materials vorliegen, sind diesbezüglich aus seiner Zeit keine Nachweise von der neueren Literatur erbracht worden. Daher mußten zeitgenössische Quellen herangezogen werden, die Aufschluß über Zusammensetzung und Bearbeitung des Materials geben können. In Verbindung damit stellte sich die Frage, in welcher Beziehung das Material Stras zur Person Stras stand.

Ein Blick auf die Folgezeit in der Verwendung von Strasschmuck soll den Bedeutungswandel abgrenzend darlegen, womit auf die soziologische und stilistische Betrachtung des 18. Jh. gelenkt wird.
Da Strasschmuck bisher hauptsächlich als billiger Ersatzschmuck für finanziell weniger bemittelte Personen galt, soll an Stelle dieser pauschalen Klassifikation eine detaillierte Untersuchung mit Hilfe von Inventaren und zeitgenössischen Aufzeichnungen stehen.

Allgemein herrschen über das Entstehungsland ungestempelter Schmuckstücke zahlreiche Unstimmigkeiten und Widersprüche, die verdeutlichen, daß eine geographische Bestimmung meist vage bleiben muß. Hilfsmittel, wie Entwürfe, Gemälde und echte Schmuckstücke dienen in ihrem Vergleich zu Strasschmuck hauptsächlich der Datierung. Von der Herkunft des Zeichners oder des Portraitierten ist nicht immer auf die des dargestellten Schmuckstücks zu schließen.
Fest steht jedoch, daß Paris im 18. Jh. ein schöpferisches Zentrum für Juweliere war, das der stilistischen Entwicklung des Schmucks generell neue Impulse gab. Von hier gingen einflußreiche Veränderungen in Material und

Gestaltung aus. Daher kann auf ein geographisches Festlegen der ausgewählten Schmuckstücke im Katalog verzichtet werden. In den Beschreibungen mit stilistischen Vergleichen wird ausschließlich der Versuch einer Datierung vorgenommen, die nur approximativ aufgefaßt werden kann. Eine Schematisierung für Strasschmuck, so wie sie Lewis aufstellt [1] bleibt eine Vereinfachung, die Gegenbeweisen nicht standhalten kann.
Ohne Anspruch auf Vollständigkeit des Materials soll mit der stilistischen Untersuchung ein Kreis geschlossen werden, der mit konkreten Beispielen im Vergleich zu Diamantschmuck die Stellung des Strasschmucks in der Juwelierkunst darlegt.

Aus der Zeit des 18. Jh. ist Strasschmuck generell wenig erhalten. In deutschen Museen kaum oder nur vereinzelt anzutreffen, befindet sich dieser Schmuck hauptsächlich in Paris, im Musée des Arts Décoratifs und in London, im Victoria and Albert Museum sowie im British Museum, das bedeutende Schmuckstücke der Sammlung Hull Grundy besitzt. Einen Teil dieser Schmucksammlung erhielt das Museum in Kenwood bei London. Dort befindet sich eine der größten Sammlungen von Schuhschnallen aus der Lady Maufe Collection.

An einigen Schmuckstücken mußte eine gemmologische Bestimmung neu vorgenommen werden, da die Inventare entweder keine Auskunft darüber geben, teils nur Vermutungen anstellen oder vage "weiße Steine" verzeichnen. Zur Identifizierung der Strassteine diente eine 10-fach Lupe, welche die typischen Merkmale deutlich macht. Zweifel an der Bestimmung könnten theoretisch nur mit Spezialgeräten beseitigt werden, wozu der Stein ausgefaßt werden müßte. Dieses Vorgehen war jedoch in keinem Fall möglich, da

---

1) Lewis, M.D.S. Antique Paste Jewellery, London 1970, S. 41 ff.

dies eine Zerstörung des Schmuckstücks bedeutet hätte.Mit Sicherheit konnte jedoch in jedem der seltenen Fälle festgestellt werden, daß es sich nicht um echte Diamanten, sondern um Similis handelt.

1. HISTORISCHE VORAUSSETZUNGEN DES SIMILI-DIAMANTSCHMUCKS

1.1. In römischer Zeit; der Magnetit der Inder

"Adamas, interpretatione Graeca indomita uis" [1] bedeutet der Unbezwingbare, der dem Feuer und den Eisenschlägen auf dem Amboß widersteht. Nur dem Diamanten wird diese Kraft zugesprochen, der den höchsten Rang unter den Edelsteinen einnimmt und ausschließlich Königen vorbehalten bleibt. Dies berichtet in seinem literarischen Werk der römische Schriftsteller Plinius [2]. Er faßt mineralogische Kenntnisse seiner Zeit zusammen, zeigt die Handelsbeziehungen zu anderen Ländern auf, beschreibt Wege des Imports von Edelsteinen, die Möglichkeiten ihrer Verarbeitung und Nachahmung sowie ihre Unterscheidungsmerkmale zu echten Edelsteinen.
Mit dem Versuch, Kausalzusammenhänge herzustellen, schließt Plinius den philosophischen Grundsatz ein, nicht nach der "ratio", sondern nach der "voluntas" der Natur zu suchen, deren Mutter die Erde ist, aus der durch Hitze und Ausströmungen die Edelsteine "geboren" werden. Aus der Anschauung heraus, daß Eisen und Feuer die stärksten Kräfte unter Naturelementen besitzen, erklärt sich die höchste Rangzuordnung des Diamanten, der als einziger diesen Gewalten widerstehen kann. Liegt er jedoch lange genug in Ziegenblut, so kann auch er von diesen Naturelementen zerkleinert werden; ein Mythos, der als das Werk der Götter und deren Gunstbezeugung zu betrachten sei.
Plinius widerlegt damit den griechischen Gedanken, daß alles Geschehen einem allgemeingültigen Gesetz von antipathia und sympathia unterläge.
Das, was aus der "voluntas" der Natur entsteht, gibt den

---

1) Plinius, Secundus, Gaius. Naturalis Historiae, Histoire naturelle, lat. u. frz., hrsg. v. E. de Saint-Denis, 37, o.O., 1972, 15.
2) ebd. 37, 15.

Anreiz zur Nachahmung aus menschlicher Kraft heraus, um der Natur näher zu kommen. Mit der schriftlichen Fixierung dieses antiken Gedankens bei Plinius wird zusätzlich eine positive Stellungnahme zur Nachahmung bezogen.

Im allgemeinen gibt es in römischer Zeit drei verschiedene Möglichkeiten, Similis herzustellen: Die eine Art entsteht auf der Basis von Glas, ein Verfahren, das bis heute noch Gültigkeit hat. Die zweite Möglichkeit beruht auf dem Verändern natürlicher Steine (von der Erde hervorgebracht), die entweder gefärbt werden oder denen man Farbe entzieht. Die dritte Variante beruht auf dem Zusammensetzen von Teilstücken im Wert unterschiedlicher Edelsteine, als Dublette oder Triblette im heutigen Sinn.

Von den Indern, so Plinius, stammt die Erfindung, Kristall zu färben, wobei der Beryll in bevorzugtem Maße verwendet wurde [1]. Der Beryll wird in den folgenden Jahrhunderten immer wieder für Similis verwendet. Plinius erwähnt jedoch nicht die Möglichkeit des Simili-Diamanten in diesem Zusammenhang, obwohl der Beryll oft farblos vorkommt. Wer in römischer Zeit zu den Trägern des Simili-Schmucks gehörte, wird am Beispiel des "cyanos", einer Jadeart gezeigt [2]. Diese Jade, die aus Zypern und Ägypten kam, war von höchster Qualität und wurde teilweise von den Skythen geliefert. Seine blaue Farbe wurde so perfekt nachgemacht, daß man andere Steine minderer Qualität damit färbte und sie für die ägyptischen Könige bestimmte.
Die Vermutung liegt nahe, daß es sich hier um das Simili des Lapislazuli handelt, welches oft im ägyptischen Schmuck vorkommt [3]. Opferlisten aus ägyptischer Zeit klassifizieren das verwendete Material des Schmucks,wo-

---

1)Plinius, Naturalis Historiae, 37, 20.
2)ebd. 37, 38.
3)Vgl. Katalog der Ausstellung "Tutanchamun", 21. Juni-19. Okt.1980, Köln 1980, Nr. 36, Geier-Brustkragen.

bei künstliche Edelsteine an dritter Stelle nach den Edelsteinen und Basismetallen stehen. Als Basis für das Simili des Lapislazuli diente Speckstein, der mit einer alkalischen, blauen und grünen Glasur überzogen wurde. Ferner konnte pulverisiertes Quarz zu einer festen Substanz verbrannt und mit einer glasartigen, glänzenden Glasur aus grüner oder blauer Farbe bedeckt werden. Mit diesen beiden Verfahren wurde schon in der prädynastischen Zeit Ägyptens ein Ersatz für den Lapislazuli geschaffen. Da der Lapislazuli vorzugsweise im Schmuck Verwendung fand, sind oft Similis eingesetzt worden, was eingehende technische Untersuchungen bestätigen und die noch häufige Bezeichnung "echt" widerlegen [1].

Zu den beliebtesten Steinen in römischer Zeit gehörten die "cochlides" [2], die mehr künstlich als echt waren,da sie sieben Tage und Nächte in Honig gekocht werden mußten, um einen guten Glanz zu erhalten (wohl ein dem Bernstein ähnlicher Stein). Mit großen Exemplaren schmückte man die Pferdeköpfe orientalischer Könige. Die Ähnlichkeit der Similis mit echten Edelsteinen war häufig so groß, daß Plinius die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale aufstellt.Damit gibt er gleichzeitig die spezifischen Eigenschaften der Similis an: Aus Glas können sie kleine Luftbläschen enthalten, das Gewicht ist leichter, sie fühlen sich auf den Lippen wärmer an, ihre Oberfläche zeigt unregelmäßige Stellen und je näher man mit den Augen herankommt, desto mehr verlieren sie an Glanz. Feilspäne hinterlassen weiße Ritzen,das heißt, die Similis sind in ihrer Substanz weicher [3].
Diese Eigenschaften treffen noch auf die Similis des 18. Jh. zu, entsprechend demselben Material aus Glas.In der Verarbeitung zu Schmuckstücken unterscheiden sie sich

---

1)Aldred, Cyril. Die Juwelen der Pharaonen, München, Wien, Zürich 1972, S. 7.
2)Plinius, Naturalis Historiae, 37, 74.
3)ebd. 37, 76.

nicht von echten Steinen:
Entweder wird das Simili durchbohrt und mit einem durchgezogenen Draht befestigt, oder in einer Kastenfassung gehalten oder in Zellen geschmolzen. Der römische Schmuck zeichnet sich durch Schlichtheit, Farbigkeit und den geometrischen Aufbau mit linearen oder flächenhaft angewandten Zierelementen aus [1].

Es ist anzunehmen, daß sich Similis in ihrem "moralischen" Anspruch grundsätzlich von Edelsteinen unterschieden. Diesen wurden übernatürliche Kräfte, Heilkräfte zugesprochen, auf jene scheint die magische Zuschreibung nicht übertragbar gewesen zu sein. Jedem Edelstein wurde eine für ihn spezifische Heilkraft zugeschrieben, wobei der Diamant die stärkste besaß, der sogar Gift neutralisieren konnte [2]. Mit dem Diamanten verband sich zusätzlich der Glaube an seine Kraft, die Anziehungskraft des Magnetit zu nehmen [3]. Diese Ansicht wird in der Literatur der Folgezeit bis ins 16. Jh. tradiert und ist bei Marbodus (1067 - 1081), bei Konrad von Megenberg im Buch zur Natur, 1349 und bei Baccius, 1587 noch zu finden [4].
Dieser schwarzgraue Magnetit, als Magneteisenerz zu verstehen, spielte bei den Indern als Simili-Diamant eine Rolle.

---

1)Eine reiche Schmucksammlung besitzt das Römisch-Germanische Museum, Köln. Abb. in: Borger, Hugo. Das Römisch-Germanische Museum Köln, München 1977, Nr. 274-314. Im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart befindet sich der Schatzfund aus Isny/Vemania mit Armbändern, Ringen und Halsketten aus grünem, blauem und schwarzem Glas.
2)Plinius, Naturalis Historiae, 37, 15.
3)ebd. 37, 15.
4)Lenzen, Godehard. Zur Deutung altindischer Diamanten-Imitationen , Sonderdruck aus Heft 2 der "Zeitschrift der Deutschen Gemmologischen Gesellschaft", Jahrg. 23, Idar-Oberstein Juni 1974, S. 120.

Plinius sind sechs Arten von Diamanten bekannt:
- Der Indische, der optisch und mineralogisch dem Kristall durch Transparenz und hexagonale Kristallisation verwandt ist,
- der Arabische,
- der Cenchros ,
- der Macedonische,
- der Zyprische und
- der Siderites .

Mit ihren Namen geben sie gleichzeitig ihren Fundort an. Von dem Zyprischen und dem Siderites sagt Plinius, daß beide sich mit einem Diamanten schneiden lassen, der Siderites unter den Schlägen von Eisen zerspringt und dem Glanz von Eisen nahekommt. Zumindest kann dieser demnach nicht als "adamas" betrachtet werden.

Mit Sicherheit handelt es sich um den Siderit, den Eisenspat. Mit seinem gelblich-grauen Glanz gleicht er dem Markasit (Eisenkies). Somit könnte dieser Siderit als Vorläufer für den Markasitschmuck verstanden werden, der im 18. Jh. in Frankreich als Simili-Diamantschmuck in Mode kam. Es ist anzunehmen, daß auch in römischer Zeit der Siderit als naturgegebener Simili-Diamant betrachtet, zu Schmuck gearbeitet wurde.

Die Sanskrit-Lapidarien des Buddhabhatta und des Varahamihira, zweier altindischer Gelehrten, haben in der Zeit zwischen dem 4. Jh. v. Chr. und dem 6. Jh. n.Chr. ein Bewertungssystem für Diamanten aufgestellt. Der Begriff "laghu", spezifisch leicht, umschreibt die Eigenschaft des Diamanten und gleichzeitig damit seinen höchsten Wert. Seine Kristallgestalt des Oktaeder galt als Seltenheit und mit der Eigenschaft "laghu" bekam der Diamant das höchste Qualitätsmerkmal eines Edelsteins zugeschrieben. Da auch der Magnetit, das schwarzgraue Mineral, in Oktaederform kristallisiert, galt er bei den Indern als Diamant ähnlich, als Simili-Diamant, oder anders ausge-

drückt als "Quasi-Diamant" [1].
Nach indischer Anschauung erklärte sich der Magnetit als ein von der Natur hervorgebrachtes Simili ohne menschliches Eingreifen (das gleiche galt für den roten Spinell). Die Lagerstätten des Magnetit befanden sich in Paundra, die altindische Bezeichnung des heutigen indischen Bundesstaates Bihar. Es ist anzunehmen, daß hier die Erklärung für den Diamant-Magnet Mythos von Plinius liegt.

1.2. Im Mittelalter; erste Formgebung des Diamanten

Im Mittelalter bildeten Kirche, Kaiser und Adel einen Gesellschaftskreis, der sich das Tragen von Schmuck vorbehielt und als Auftraggeber das stilistische Gepräge verlieh. In Europa wurde im 13. und 14. Jh. offiziell das Tragen von Schmuck durch Richtlinien festgelegt. Im Jahre 1283 untersagte in Frankreich ein Edikt jedem Bürger, Schmuck aus Edelsteinen, Perlen, Gold und Silber zu tragen [2].

In England durften im Jahre 1363 laut Erlaß Eduard's III. nur Edelleute, deren Ländereien einen Ertrag von mehr als 200 Dukaten im Jahr erbrachten, und Kaufleute mit mehr als 500 Pfund Vermögen Edelsteine besitzen. Auch in Spanien erhielten ausschließlich die regierenden Fürsten und Infanten das Privileg, kostbaren Schmuck zu tragen, ein Vorrecht, das von Juan I. im Jahre 1380 und nochmals

---

1)Lenzen, G., Zur Deutung altindischer Diamanten-Imitationen , S. 119.
2)Black, Anderson, J., Die Geschichte des Schmucks, München 1976, S. 128.

1404 wiederholt festgelegt wurde [1]. Diese rigorosen Maßnahmen lassen die Vermutung zu, daß die dadurch Betroffenen versuchten, die Gesetze zu umgehen, indem sie Edelsteine durch Similis ersetzten. In Frankreich wird diese Annahme durch ein Edikt bestätigt, das sich im Jahre 1331 an die Goldschmiedezunft in Paris richtete. Es untersagte die Verwendung von Glaspasten in Schmuckstücken [2].

Neben materiellem Wert und repräsentativem Zweck erfüllte Schmuck auch in dieser Zeit noch eine inhaltliche Funktion. Als Amulett und Talisman sollte er vor Unheil wahren, wobei jedem Edelstein spezifische, medizinische Heilkraft zugedacht wurde, eine Funktion, über die Plinius schon berichtet [3]. Kronen, Broschen und Ringe galten als Statussymbol, gehörten sie doch ausschließlich zum höfischen Bereich. Schmuck wurde so große Bedeutung beigemessen, daß man eigens dafür Inventare anlegte. Diese schriftlichen Aufzeichnungen geben Auskunft über Material und Form. In französischen Inventaren aus der zweiten Hälfte des 14. Jh. werden Diamanten in auffallend großer Zahl genannt. Jedoch sind aus dieser Zeit keine Schmuckstücke mit Diamanten erhalten [4].

Aus der "Corporation des Orfèvres de Paris" Nr. 37 vom Jahre 1381 geht hervor, daß ein gewisser Jean Boule Diamanten bearbeitet hat:
" ... qu'il tailloit dyamans" [5].
Er scheint in dem Pariser Stadtteil "La Courarie" gelebt und gearbeitet zu haben, über das Guillebert de Metz berichtet:

---

1)Evans, Joan. A History of Jewellery, 1100 - 1870, London 1970, S. 54.
2)ebd., S. 53.
3)Vgl. hierzu l.l.
4)Falk, Fritz. Edelsteinschliff und Fassungsformen im späten Mittelalter und im 16. Jh., Diss. München 1973, Ulm 1975, S. 15.
5)ebd., S. 13.

"La Courarie ou demeurent les ouvriers de dyamans et autre pierres" [1].
Man kann daher wohl davon ausgehen, daß ab dem letzten Viertel des 14. Jh. in Paris Diamantschleifer tätig waren, die sich mit der Formgebung befaßten.

Ausgeweitet auf den französisch-burgundischen Raum war schon in der zweiten Hälfte des 14. Jh. die Diamantenbearbeitung möglich, die nicht als eine Erfindung von Ludwig van Berquem im 15. Jh. gelten kann, wie die oft fälschlich übernommene Meinung in der Literatur [2].
Der Diamant konnte auf verschiedene Weise geschliffen werden:
- Als Spitzstein ("dyamant à poincte"), der einer vierseitigen Doppelpyramide entspricht und als die meist verwendete Form gilt;
- als Tafelschliff ("dyamant quarré"), dessen Körper flach geschliffen ist und eine quadratische oder längsrechteckige Form beschreibt [3],
- als "dyamant en facon d'escusson", der ein gleichseitiges Dreieck beschreibt.

Dies sind die häufigsten Diamantformen aus dem 14. Jh., zu denen noch vier weitere hinzukommen:
- Eselrücken-Diamant,
- "dyamant à six costes",
- "dyamant en facon d'un mirouer",
- "dyamant en manière de losange" [4].

Frankreich ist demnach das Land, in dem zum ersten Mal

---

1)Zitiert nach Falk, F., Edelsteinschliff, S. 13.
2)ebd. S. 7, S. 13.
3)Vgl. hierzu 5.1.1.
4)Falk, F., a.a.O., Abb. S. 17.

Diamanten bearbeitet und geschliffen wurden[1].
Durch die Möglichkeit der Bearbeitung steigerte sich das Interesse an der Verwendung von Diamanten im Schmuck. Die prunkvolle Entfaltung an den Höfen der Herzöge von Burgund, des Berrys weitete sich auf alle Höfe des Abendlandes aus.

Parallel zum Bedeutungsanstieg des Diamanten wuchsen die Versuche, ihn zu imitieren.
Schon im Jahre 1355, gleich zu Beginn der Bearbeitungsmöglichkeiten der Diamanten gab in Frankreich die "Ordonnances des Roy de France" die Vorschrift heraus: "Nul ne peut faire tailler diamans de bericle ne mettre en or ne en argent" [2].
Daraus geht hervor, daß Berylle wie Diamanten geschliffen und in Gold oder Silber gefaßt wurden [3].
Die Herstellung von Simili-Diamanten weitete sich zeitlich und geographisch aus. Diamantnachahmung galt bis ins 15. Jh. generell als betrügerische Handlung, die scheinbar in Italien solche Ausmaße annahm, daß in Venedig ein Gesetz mit harter Bestrafung drohte. Der Rat der Zehn beschloß am 13. April 1487:
"Wer in Zukunft noch mit Hilfe billiger Berylle, weißer oder gelblicher Saphire, weißer Amethyste und weißer Balasse Diamanten nachahme und wer solche Nachahmungen in

---

1)Der Brillantschliff mit 16 Facetten und Pavillon wurde schon in der Mitte des 17. Jh. verwendet und von Vincenzo Peruzzi am Ende des 17. Jh. auf 32 Facetten erweitert. Peruzzi gilt nicht als Erfinder, wie Evans, J., S. 152, behauptet. S. Schlossmacher, Karl. Edelsteine und Perlen, Stuttgart 1965, S. 325.
Farbige Edelsteine konnten schon früher geschliffen werden. Zu den ersten schriftlichen Überlieferungen gehört die Beschreibung von Theophilus um 1100, der von einer mit Schmirgel bestreuten Kupferplatte berichtet, auf der Edelsteine geschliffen wurden.
Graesse, J. G. Th., Jaenicke, F., Feldhaus, F. M., Kunstgewerbliche Altertümer und Kuriositäten, Berlin 1920, S. 35.
2)Falk, F., Edelsteinschliff, S. 12.
3)Bei Plinius wurden sie noch gefärbt, vgl. hierzu l.l.

Schmuckstücke fasse, werde bestraft: Abschlagen einer Hand, Verbannung aus Venedig" [1].

1.3. Stilistische Entwicklung des Schmucks im 16. Jh.

In der Renaissance erhielt der Schmuck zusätzlich eine neue, soziologische Zuordnung. Er wurde als Verbindungsglied in einer Kette politischer Agitationen eingesetzt, war austauschbar und vererblich. Da das Repräsentationsbedürfnis und die Sammlerfreude an den europäischen Höfen stark anstieg, wuchs die Bedeutung der Kunstkammern erheblich. Der Schmuck, darin aufbewahrt, blieb so der Nachwelt erhalten [2]. Als ein Zeichen der Anerkennung, Verbundenheit, Freundschaft und Willen zum Frieden schenkte man sich unter den europäischen Königshäusern Schmuckstücke. Diese Geschenke galten als diplomatische Geste, die Erinnerungen aufrecht erhalten sollte, unterstützt von der künstlerischen Aufmachung, häufig in Form eines Miniaturportraits. Hier liegt wohl der Ansatz für die im 18. Jh. an europäischen Höfen übliche Sitte, Miniaturportraits der zukünftigen Brautleute noch vor ihrer ersten Begegnung auszutauschen, um vorab einen Eindruck zu gewinnen.
Franz I. schenkte Heinrich VIII. ein "bracelet of precyous stone" [3], was beweist, daß nicht nur Miniaturportraits geschenkt wurden, sondern auch Schmuckstücke

---

1) Zitiert nach Falk, F., Edelsteinschliff, S. 12.
2) Königin Elisabeth I. von England trug den Schmuck ihres Vaters Heinrich VIII, der für seinen außerordentlichen Reichtum an Schmuck bekannt war.
3) Katalog der Ausstellung "Princely Magnificence, Court Jewels of the Renaissance, 1500 - 1630", Victoria and Albert Museum, 15. Okt. - 1. Febr. 1981, London 1981, S. 9.

mit ausschließlich kostbaren Edelsteinen. Mit der Anzahl kostbarer Schmuckstücke gewannen die Regierenden an politischem Ansehen, Reichtum und Macht.

Schon aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. berichtet Leo von Rozmital in seinem Reisebuch über den enormen Reichtum an Schmuckstücken des Herzogs von Burgund. Für die Besichtigung der Juwelen reichten drei Tage nicht aus [1]. Innerhalb des englischen Königshauses verlieh die Königin aus Dankbarkeit und als Ehrenauszeichnung Schmuckstücke. Sie übergab Sir Thomas Heneage nach der siegreichen Schlacht von Armada das berühmt gewordene "Armada Jewel", oder auch"Heneage Jewel" genannt. Es zeigt ein mit Rubinen und Diamanten gefaßtes Miniaturportrait Elisabeth's I., gearbeitet von Nicholas Hilliard [2]. Ebenfalls mit einem Miniaturportrait auf einem Schmuckstück dankte Elisabeth I. Sir Francis Drake mit dem "Drake Jewel" [3] für tapferes Verhalten und siegreich geführte Schlachten.
Das "Cunning Jewel" [4] war als Geschenk eines Medici-Prinzen für einen Großmogul bestimmt [5]. Ein Portraitanhänger Karl's V., als Onyxcameo befand sich in der Sammlung Rudolph II. [6].

Aufgrund dieser Gegebenheiten wird die formale Gestaltung des Schmucks verständlich. Figürliche Motive, plastisch ausgearbeitet, mit Email (en ronde bosse) farbliche Akzente gesetzt, bestimmen die Form. Zusätzlich werden einzel gefaßte Edelsteine verarbeitet. Der Edelstein übernimmt die Funktion eines "Beiwerks" in farb-

---

1)Kat. Ausst., V.a.A., London, S. 9.
2)London, V.a.A., datiert 1595; Evans, J., A History of Jewellery, Abb. Pl. 93, hier datiert 1588.
3)Kat. Ausst. V.a.A., London, Abb. 40.
4)London, V.a.A.
5)Abb.in: Black, A., Die Geschichte des Schmucks, S. 160.
6)Kunsthistorisches Museum, Wien; Abb. in: Kat. Ausst., V.a.A., London, Nr. 66.

licher und materieller Hinsicht. Er entwickelte sich erst langsam zum 18. Jh. hin als "Protagonist". Für die Predominanz des Diamanten im folgenden Jahrhundert und hauptsächlich im 18. Jh. wurden geistige und gesellschaftliche Grundlagen schon im 16. Jh. geschaffen, wobei stilistische Übergänge fließend sind. Durch Juweliere, die auf Wanderschaft gingen oder an einen der europäischen Höfe berufen wurden, erhielt der Schmuck seine stilbildende Wirkung. Vorlageblätter wurden angelegt, Erfahrungen ausgetauscht. Zu den berühmtesten Persönlichkeiten dieser Zeit zählen Benvenuto Cellini [1], der für Franz I. am französischen Hof tätig war. Hans Holbein stand am englischen Hof ebenso als Maler als auch als Juwelier im Dienste Heinrich's VIII.[2].

Ein neuer Schmucktypus in Form eines Straußes im Haar getragen, kommt am Ende des 16. Jh. in Mode und kann als eine Vorform der Aigrette des 18. Jh. verstanden werden. Einige Bildnisse und Entwürfe dieser Zeit geben Beispiele: Portrait der Dorothée de Croy, Frans II Pourbus, 1615 [3]; Portrait Maria Capponi, florentinisch, unbekannter Maler, um 1600 [4]; Portrait einer Prinzessin, A. S. Coello, um 1610 [5]; Bildnis Lady Anne Erskin mit ihren beiden Töchtern, George Jamesone, 1626 [6]. Eine gut erhaltene Aigrette um 1600 befindet sich im British Museum, London [7]. Um 1610 sind die ersten Entwürfe von Aigrettes bei Arnold Lulls belegt, einem holländischen

---

1)In seiner Selbstbiographie betont er häufig den hohen Wert des Erfahrungsaustausches und des Konkurrierens mit anderen Goldschmieden.
2)Entwürfe in London, British Museum, Abb. in: Kat.Ausst. V.a.A., London, G 10.1a; G 10.2e; und Abb. in: Evans, J., A History of Jewellery, Pl. 50.
3)Abb. in: Evans, J., a.a.O., Pl. 101.
4)ebd. Abb., Pl. 102.
5)ebd. Abb., Pl. 100.
6)Abb. in: Kat. Ausst., V.a.A., London, P. 29.
7)Hackenbroch, Yvonne. Renaissance Jewellery, London 1979, Pl. XXI, Abb., Nr. 524.

Juwelier, der am Hof Annas zu Dänemark tätig war (aktiv zwischen 1585 und 1621). In seinem Schmuckalbum als Vorlagebuch zeichnet er unter anderem zwei Aigrettes, die aus einem mondsichelförmigen Halbrund bestehen, aus dem federartige, mit farbigen Edelsteinen und Diamanten besetzte Kiele herausragen [1].

Die bedeutendste formale Neuerung war die in Ansätzen zu erkennende "Parure"; hergeleitet von dem Wort "parer", das im 17. Jh. in der französischen Sprache zu einem feststehenden Begriff wurde. "Parer une femme de bijoux"[2] ist verbunden mit der Bedeutung einer Schmuckgarnitur, die aus einem Ensemble von zueinander passenden Schmuckstücken besteht. Die Ausstattung einer Parure besteht meist aus einem Armband, einer Brosche, einem Collier oder Halsband, einem Anhänger und Ring, wobei eine beliebige Variation möglich ist. Schon in der ersten Hälfte des 16. Jh. liegen Ansätze für die spätere Ausbildung der Parure, wie das Portrait der Eleonore von Österreich aus dem Jahre 1525 zeigt [3]. Ein unbekannter spanischer Maler stellt sie mit schulterfreiem Dekolleté dar, über dem sie eine Kette trägt, dessen einzelne Glieder sich als Brosche an der Brust, an den Ärmeln und im Haar wiederholen [4].

---

1) Hackenbroch, Y., Renaissance Jewellery, S. 299 , Abb. Nr. 798.
2) Dictionnaire de la Langue Francaise, Petit Robert, Paris 1973, S. 1233.
3) Abb. in: Evans, J., A History of Jewellery, Pl. 56.
4) Vgl. auch Portrait Elisabeth von Österreich, französische Schule, um 1570, Abb. in: Evans, J., a.a.O., Pl. 74; Portrait Anne of Cleve, H. Holbein, um 1540, Abb. in: Evans, J., a.a.O., Pl. 58, Portrait Infanta Isabella Clara Eugenia, S. Coello, um 1570, Abb. in: Evans, J., a.a.O., Pl. 75, Portrait einer Gemahlin eines Ratsmitglieds, Nicolas Juvenel, zwischen 1540 und 1597, Abb. in: Kat.Ausst. V.a.A., London, P 23; Portrait James I., John de Critz zugeschr., um 1605-10, Abb. in: Kat. Ausst. V.a.A., London, P 20, zusätzlich mit einer "Aigrette", am Hut befestigt.

1.3.1. Kunstbücher; Cellini's Traktat über die Goldschmiedekunst

"Kunstbücher" nehmen eine besondere Stellung ein, indem sie auf ihre Weise das Geistesleben dieser Zeit mitteilen. Sie umfassen noch nicht, wie später im 18. Jh., ein spezielles Gebiet, sondern verschiedene Teilbereiche, sei es aus der Alchemie, dem Kunstgewerbe oder aus der Erzählkunst, zu der auch Gauklerstücke gehören. In den Kunstbüchern werden Herstellungsverfahren, praktische Anwendungen und Erfahrungen unterschiedlichster Themenkreise festgehalten. Eine Zusammenstellung von Stoffmengen mehrerer Bereiche erbrachte in den Jahren 1540 bis 1558 der Tegernseer Mönch Wolfgang Sedelius.
Eine Handschrift in zwei Bänden befindet sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek, München [1] und enthält unter anderem Anweisungen über die Herstellung von Folien und Edelsteinen. Ein weiteres Beispiel für die Kenntnis über Edelsteinherstellung liefert für den deutschen Raum Beringer v. Kotzau mit seinem Kunstbuch, das zwischen 1562 und 1574 entstand [2]. Es ist eine Abschrift, veranlaßt von Landgraf Ludwig VI. Außer Rezepte gegen Krankheiten und Angaben über alchemistische Versuche werden ausführlich die verschiedenen Möglichkeiten zur Herstellung künstlicher Edelsteine beschrieben.
Als Grundmasse dienten helle und klare Kieselsteine, die man, um farbige Edelsteine zu erhalten, in einem Tiegel glühte, in Weinstein ablöschte und in einem Mörser zerstieß. Dieser Masse wurden chemische Substanzen beigegeben und so verarbeitet, daß Smaragde und Hyazinthe entstanden. Für ein anderes Verfahren verwendete der Alchemist Kristalle, die gefärbt wurden, indem man sie in eine Flüssigkeit legte, um das Anhaften oder Eindringen der Farbe zu ermöglichen, in der die Kristalle

---

1) Ganzenmüller, W. Beiträge zur Geschichte der Technologie und der Alchemie, Weinheim 1956, S. 214.
2) Heidelberg, Universitätsbibliothek.

dann gekocht wurden [1]. Zu bemerken ist, daß die Herstellung von Diamanten in diesen Kunstbüchern nicht erwähnt wird. Da jedoch Kieselsteine und Kristalle die Grundlage für die Herstellung bildeten, ist anzunehmen, daß Simili-Diamanten schon damals gefertigt worden sind. Der Grund liegt wohl in dem Interesse und dem Zeitgeschmack, der noch farbige Edelsteine im Schmuck bevorzugte.

Anders bei Benvenuto Cellini, der sowohl für den Papst als auch für den französischen König Franz I. arbeitete und im Dienst der Medici stand.
Als italienischer Bildhauer und Goldschmied verfaßte er das literarische Werk "Due Trattati", in dem er nicht nur präzise Angaben über die Technik der Juwelierkunst macht, sondern auch die geistige Haltung zur Natur in seiner Zeit verdeutlicht [2]. Der Sinn für die Beobachtung der Natur wurde geweckt und damit das Bestreben nach ihrer Darstellung. Daraus ergab sich eine neue Forderung an die Kunst, die Natur getreu nachzubilden; eine Forderung, die schon im Quattrocento begründet lag und sich im Versuch der perspektivischen Darstellung in der Malerei zeigte.
Im 16. Jh. richtete sich das Werturteil nicht ausschließlich nach den Erzeugnissen, die von der Natur hervorgebracht wurden, sondern es galt vielmehr, die Gesetze der Natur zu erkennen und sie durch eigenes Hinzufügen zu verschönern. Dies setzte nicht unerhebliches technisches Wissen und Können voraus. In Cellini's Traktat wird dieses Naturverständnis zum Ausdruck gebracht.
Für die Juwelierkunst bestehen vier Elemente:
" ... der Rubin für das Feuer, der Saphir scheint wirk-

---

1)Ganzenmüller, W., Beiträge, S. 64. Über das Färben von Kristallen, vgl. hierzu 1.1.
2)Cellini, Benvenuto. Due Trattati dell'Oreficeria e della Scultura, Florenz 1568, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, übers. v. Ruth u. Max Fröhlich, Basel 1974.

lich die Luft darzustellen, der Smaragd die Erde und der Diamant das Wasser" [1].
Mit dieser Zuordnung der Farben wird gleichzeitig eine Rangabstufung der Edelsteine vollzogen, wobei der Rubin an oberster Stelle steht und nicht wie in vorangegangener Zeit der Diamant. Diese Rangfolge bedingt eine kommerzielle Festlegung, die Cellini zum ersten Mal für diese Zeit aufzeigt:
"Rubin im Gewicht von 5 Grän von denkbar bester Qualität ungefähr 800 Gold-Scudi, währenddessen ein Smaragd gleicher Größe, gleichem Gewicht und gleicher Qualität zirka 400 Gold-Scudi, ein Diamant, ebenfalls von gleichem Gewicht und bester Qualität, ungefähr 100 Gold-Scudi und nicht mehr wert sein wird, ein Saphir von ebensolchem Gewicht und Qualität aber nur zirka 10 Gold-Scudi" [2].

Den Similis widmet Cellini große Aufmerksamkeit. Die hohen Strafen als Folge ihrer Herstellung scheinen in Italien abgesetzt zu sein. Doch liegt zunächst ein Widerspruch im Urteil Cellini's über "Fälscher" und "Erfindungsgabe des Menschen" [3]. Dieser Widerspruch findet seine Auflösung im soziologischen Zusammenhang, indem eine Legitimierung stattfindet, und der Anspruch des Similis auf eigener Stellung innerhalb der Juwelierkunst erhoben wird. Gleichzeitig wird zum ersten Mal deutlich, daß Material und seine künstlerische Bearbeitung eng verbunden sind mit der Bestimmung des Trägers von Schmuck. Zur Verdeutlichung soll ein Abschnitt aus Cellini's Traktat zitiert werden:
"Ich erinnere mich, dublierte Rubine und Smaragde gesehen zu haben, zweiteilige Steine, aus Kristall und

---

1)Cellini, B., Abhandlungen, S. 27.
2)ebd., S. 28; 1 Grän = ungefähr 0,005 g.
3)ebd., S. 30 u. S. 39.

Rubin oder Smaragd zusammengesetzt, die man Dubletten nennen muß. Solche falschen Steine werden zu Mailand hergestellt und in Silber gefaßt. Erfinderisch sind sie für die armen Bauern und das Bettelvolk der Stadt gemacht, die ihren Frauen zur Hochzeit den solcher Feier geziemenden Schmuck nicht kaufen können und sich statt dessen diese kleine Täuschung erlauben, ihren armen Weibern eine Freude zu bereiten, die zwischen dem Echten und dem Falschen ohnehin nicht unterscheiden können. Einige von Habsucht getriebene Leute haben aus dem teils aus Notwendigkeit, teils aus gutgemeintem Vorhaben entstandenen Gewerbe schlau eines zu schlechtem Zwecke gemacht. Sie nehmen einen Splitter eines guten, indischen Rubins, verfertigen das Unterteil des Steines in Kristall, welches dann in der Fassung versteckt liegt, färben es, fügen die Teile zusammen, worauf der Stein schön und kunstvoll in Gold gefaßt und als gut und echt verkauft wird. Und wie ich nie etwas sagen will, was ich nicht mit einem Beispiel beweisen kann: Es geschah zu einer Zeit, daß ein Mailänder Juwelier in der angeführten Weise einen Smaragd so hervorragend fälschte, daß er ihn als echt für gute 9000 Goldscudi verkaufte. Dies war möglich, weil derjenige, der ihn kaufte - es war der König von England - dem Meister absolut vertraute, und so blieb der Betrug lange Jahre unentdeckt" [1].

Aus dieser Geschichte geht hervor, daß die Simili-Herstellung ein angenommener Bestandteil der Juwelierkunst war, die absolute Legitimierung erhielt, unter der Voraussetzung, einem guten Zweck zu dienen, jedoch verworfen wurde, sobald mit betrügerischen Absichten anderen Schaden zugefügt werden konnte.
Cellini erzählt von einem "Fälscher", der einen indischen Rubin von schwacher Farbe mit "Drachenblut",

---

1)Cellini, B., Abhandlungen, S. 30 f.

einer Kittmasse, die bei jedem Drogisten zu erwerben war, angemalt und gefaßt hatte. Der Stein erhielt ein so gutes Aussehen, daß er mit 100 Scudi hätte gehandelt werden können, obwohl er nur etwa 10 Scudi wert war: Durch Erhitzen der Fassung war es Cellini gelungen, den Stein herauszunehmen und ihn an einer Stelle anzuritzen , wobei deutlich wurde, daß es sich in Wirklichkeit um einen Balass handelte.

Das Färben von Edelsteinen war eine verbotene Handlung, die einzig dem Diamanten vorbehalten blieb. Statt dessen unterlegte man alle durchsichtigen Steine mit Folien. Die Herstellung der Folien bedingte eine Spezialisierung in der Juwelierkunst, da sie mit äußerster Sorgfalt und Kenntnis hergestellt werden mußte.
Frankreich und Venedig galten als Zentrum für diese Arbeiten, doch gab es einen Italiener, der in dieser Kunst Meister gewesen sein soll. Sein Name stand für hohe Qualität: Salvestro del Lavacchio. Die Folien bestanden aus drei verschiedenen Metallen: Kupfer, Silber und Gold. Sie wurden geschmolzen und in eine längliche Form gegossen. Als erkaltete Barren wurden sie so lange geschmiedet, bis eine hauchdünne Folie entstand, die, wieder über das Feuer gehalten, verschiedene Farben entsprechend der Dauer des Erhitzens annahm.

Für Diamanten richtete man besondere"Spiegel"her, die der Funktion einer Folie entsprachen. Sie waren nur für sehr dünne Diamanten von gutem Wasser bestimmt [1]. Dieser Spiegel bestand aus einem Stück Kristall, auf die Größe des Fassungsbodens zugeschnitten, der einseitig geschwärzt, tief in der Fassung liegen mußte, um nicht den Diamanten zu berühren. Berylle, weiße Topase, weiße Saphire, weiße Amethyste und Zitrine wurden auf die

---

1)Cellini, B., Abhandlungen, S. 39.

gleiche Weise gefaßt; Steine, die seit dem Mittelalter als Simili-Diamanten Erwähnung finden. Ihre optische Gleichheit mit dem Diamant konnte durch das Folieren noch erhöht werden. Der mineralogische Unterschied wurde mit Hilfe der Schwarzfärbung deutlich. Nur der Diamant gewann an Schönheit und Glanz, verstanden als ein Naturgeheimnis, das über die Vorstellungskraft des Menschen hinausginge. Jedoch nahmen Simili-Diamanten die schwarze Farbe nicht an. Sie wurden grau oder schwarz. Somit war gleichzeitig die Möglichkeit gegeben, Simili-Diamanten von echten Diamanten zu unterscheiden.

Eine Variante, den Diamanten in seiner Wertigkeit anzuheben, beruhte auf der Technik des Färbens. Die Farbe, die der Juwelier auf einzelne oder alle Facetten strich, bestand aus einer Mischung Mastix, einer Art Gummi, Kornöl, Mandelöl, Terpentin und Ruß, die jeder Juwelier herstellen konnte. Die Menge des Rußes bestimmte die Farbabstufungen. Indigo als Zusatz ließ den Diamanten im Blauton schimmern. Erst in der Fassung liegend, erhielt der Diamant die Färbung.
Der Saphir, der den Diamanten auf das Beste imitierte, konnte mit dieser Farbe entlarvt werden. Als Simili-Diamant wurde ihm die natürliche Farbe entzogen, indem man ihn in einen Tiegel mit schmelzendem Gold legte. Dieser Vorgang mußte mehrmals wiederholt werden, um ein klares Weiß, dem Diamanten ähnlich, zu erhalten. Dieser Saphir, zusammen mit dem Topas, war dem Diamanten optisch so gleich, daß er selbst von erfahrenen Juwelieren nur schwer zu unterscheiden war.
"Ich möchte nur von diesen beiden sprechen, weil sie dem Diamanten derart gleichen, daß es nur wenige Menschen gibt - seien sie auch noch so erfahren in dieser Kunst,- die mit den ungefaßten Steinen vor sich auf den ersten Blick zu unterscheiden vermöchten, welcher unter ihnen der Diamant sei" [1].

---

1)Cellini, B., Abhandlungen, S. 40.

Demnach wurden die Simili-Diamanten in derselben Weise bearbeitet und zu Schmuck gefaßt wie echte Diamanten. Beispiele:

- Anhänger, Meerjungfrau, die sich im Spiegel betrachtet, um 1570, im Stil B. Cellini, Washington, National Gallery of Art.
- Anhänger, Martyriumszene des Marsyas, Rom, vor 1527, von Cellini gearbeitet, Abb. in: Hackenbroch, Y., Renaissance Jewellery, Pl. I, Nr. 36.
- Anhänger, IHS Monogramm ausschließlich mit Saphiren besetzt, um 1600, Abb. in: Kat. Ausst. V.a.A., London, 125 d.

1.4. Neue Schmuckformen im 17. Jh.

Schmuckstücke aus der ersten Hälfte des 17. Jh. zeigen einen stilistischen Wandel an. Der Schwerpunkt verlagert sich von der Farbigkeit auf das monochrome Einsetzen der Edelsteine, wobei der Diamant bevorzugt wird. Farbiges Email tritt im Laufe der Zeit immer mehr zurück und läßt die Montur in ihrem reinen Material, dem Gold, erscheinen. Das Email dient nur noch zur optischen Unterstreichung der Edelsteine und verleiht in vereinfachter Farbzusammenstellung von schwarz und weiß dem Diamanten optisch Tiefe oder Höhe. Oft wird nur noch die Rückseite des Schmuckstücks emailliert. Der Diamant wird dominierend eingesetzt. Figürliche Motive werden von geometrischen und floralen Naturformen abgelöst. Eine Wendung zu einem stilisierten Naturalismus wird spürbar, was bedeutet, daß Edelsteine und hauptsächlich der Diamant wie Blüten von der Goldfassung blätterartig gehalten werden. Noch sind die Edelsteine der Montur untergeordnet, die wie Ranken ineinandergreift und somit eine geschlossene

Gesamtform bildet. Die Montur erfüllt neben ihrer praktischen Funktion, dem Edelstein Halt zu geben,noch eine weitere. Sie ist gleichzeitig formbestimmend für das Schmuckstück selbst. Am Beispiel einer Brosche um 1630, ausschließlich mit Diamanten in Gold gefaßt und Email in schwarz und weiß, wird diese Formentwicklung deutlich [1]. Die Montur greift hier wie kleine Blütenzweige und Schoten ineinander und bildet eine geschlossene birnenartige Form, an der fünf gleiche Anhänger befestigt sind. Der zentrale Mittelpunkt besteht aus einer Rosette mit einem großen Diamanten im Tafelschliff. Ein sehr ähnliches Schmuckstück trägt Hélène Fourment,Portrait, P. P. Rubens [2] und Claudia de Medici, Portrait, Sustermann um 1625 [3]. Stichvorlagen, wie z. B. von Jaques Caillardt, um 1627 [4], von P. Symony, 1621 oder B. Lemersier, 1626 [5] verdeutlichen in ihrer stilistischen Übereinstimmung eine weitreichende Wirkung.

Stichvorlagen entstanden in Frankreich in großer Anzahl. Sie beruhten alle auf dem neu entdeckten Verfahren des Kupferstichs. Somit wurde ihre weite Verbreitung ermöglicht. Zu Studienzwecken legte der französische Gärtner Jean Robin in Paris einen Garten mit exotischen Pflanzen an. Das Interesse an der Pflanzenwelt wurde damit gefördert und sollte als Bereicherung in der Motivauswahl aller Kunstgattungen, doch speziell des Kunstgewerbes, dienen [6]. Francois Lefèbre's Musterbuch "Livre

---

1)London, V.a.A., Abb. in: Kat.Ausst. V.a.A., London, S.13, Nr. 114.
2)München, Alte Pinakothek.
3)Florenz, Uffizien.
4)Abb. in: Kat.Ausst. V.a.A., London, Nr. G 43.
5)Abb. in: Evans, J., A History of Jewellery,Fig.22,23,24.
6)heute "Jardin des Plantes". In der Malerei entwickelte sich in dieser Zeit das Blumenstück als Stilleben zu einer selbständigen Bildgattung.

des Fleurs" aus dem Jahre 1635 trug zur Verbreitung ebenso bei wie das von Jean Vauquer unter dem Titel "Livre de Fleurs propre pour Orfèvres et Graveurs" aus der zweiten Hälfte des 17. Jh., Blois, 1680. Auf diese Weise ging der stilistische Impuls von Frankreich aus. Andere bedeutende Arbeiten zahlreicher Juweliere trugen dazu bei.

Mit Gilles Légaré wurde Paris zum Zentrum für Juweliere. Seine Schmuckstücke gewannen so hohes Ansehen, daß ihm der König das Vorrecht einräumte, im Louvre zu wohnen. In seinem "Livre des Ouvrages d'Orfèvrerie" von 1663 gibt er den Stil vor und zeigt neue Formen des Schmucks. Zu den Neuheiten zählten die Girandole, eine Abwandlung des Ohrgehänges sowie die Sévigné-Brosche, als eine Variante dieses Schmucktyps [1]. Die Girandole besteht aus zweifach geschlungenen Schleifen, die drei tropfenförmige Anhänger halten, deren mittlerer immer etwas tiefer hängt. Somit bildet das Ohrgehänge eine birnenartige Gesamtform. Diese Grundform kann durch kleinere Anhänger erweitert werden. Die Tropfen sind an kleine Haken an der Rückseite frei schwingend aufgehängt. Die geschliffenen Edelsteine, die diese Form in ihrer Gesamtheit bilden, reflektieren auf diese Weise das einfallende Licht besonders stark.
Die Sévigné-Brosche beschreibt in ihrer Form eine doppelte (vier Schlaufen), leicht nach unten gebogene Schleife. An ihr können bewegliche Anhänger verschiedenster Art hängen, wie z. B. Petschaften oder mit Edelsteinen besetzte Stränge.
Schuhschnallen stehen am Anfang ihres Einzugs in die Modewelt. Die ersten Belege für das Tragen von Schuhschnallen kommen aus England, was nicht zu bedeuten braucht, daß England auch das Ursprungsland der Schuh-

---

1) Stichvorlagen für Sévigné-Brosche und Girandoles von Gilles Légaré, 1663, Abb. in: Evans, J., A History of Jewellery, Fig. 28, 29.

schnallen war. Der Engländer Samuel Pepy notiert in seinem Tagebuch am 4. Januar 1659:
"This day I began to put buckles on my shoes" [1].
Die Zeitschrift "The Toilet of England" bestätigt aus dem gleichen Jahr das Tragen von Schuhschnallen [2].
Von James II. wird erzählt, er habe im Jahre 1688 seine Schuhe mit Schnallen verziert [3]. Bildnisse Ludwig XIV. beweisen, daß sie als modisches Beiwerk in Frankreich aufgenommen wurden [4].
Die Schuhschnallen bildeten den Mittelpunkt des Schuhs und bestanden aus einem "Rahmen" verschiedenster Formen, der auf dem Schaft sichtbar blieb und daher als der eigentliche Zierrahmen galt. Der Feststeller hakte in das breite Stoffband am Schuh ein. Da die Schuhschnallen austauschbar waren, wurden sie in späteren Zeiten häufig zu Broschen oder Gürtelschließen umfunktioniert.
Diese neuen Schmucktypen, wie Sévigné-Brosche, Girandole und Schuhschnallen zählten noch später im 18. Jh. in nur geringfügiger, stilistischer Abwandlung zu den Hauptformen der Juwelierkunst.

1.4.1. Das Verhältnis Kunst - Technik

Methodisch vorgehendes Experimentieren in Verbindung mit entsprechenden technischen Möglichkeiten führten zu einer neuen Art von Kunstbüchern. Ihr Inhalt beruhte nun nicht mehr auf Themen unterschiedlicher Gebiete, sondern wandte sich einem Spezialgebiet zu. Wirtschaftliche und technische Voraussetzungen ließen vor allem die Glasher-

---

1)Bernard, Therle, Hughes. Georgian Shoe Buckles, London 1972, o.S.
2)ebd.,o.S.
3)ebd.,o.S.
4)Bildnis Ludwig XIV. von H.Rigaud, 1693, Paris, Louvre.

stellung in näheres Interesse rücken. Neue Erkenntnisse auf diesem Gebiet wurden damit jedem Interessenten zugänglich gemacht und regten zu eigenen Versuchen an. Dieser Umbruch liegt in der langsam sich lösenden Vorstellung begründet, die Natur und ihre Erzeugnisse religiös-mysthisch zu erklären. An ihre Stelle trat die wissenschaftliche Anschauung mit der Forderung Descartes', Ursachen nach logischen Prinzipien zu erklären. Der rational denkende Mensch erforschte die Natur und versuchte gleichzeitig, sie aus eigenen Kräften erfinderisch mit Hilfe der Technik nachzuahmen. Die Erfindung, die der Natur mit Hilfe der Technik nahe kam, galt als Kunst mit dem Ziel der "imitatio". Technik und Kunst bildeten eine Einheit, die seit der Renaissance (z.B. Leonardo da Vinci, B. Cellini) bis an das Ende des 18. Jh. in untrennbarem Zusammenhang standen. Dieses Verhältnis spaltete sich erst "in der Entstehung eines neuen Kunstbegriffes, der das Technische ablehnte, während die Technik den Begriff der Erfindung übernahm"[1].

So ist die Kunst "ars" als eine zusammenhängende Kette von natura - ratio - inventio zu verstehen, die Naturbeobachtung , Gesetzmäßigkeit, Erklärbarkeit, Erfindung und Nachahmung einschließt.Einige Titel von Kunstbüchern tragen zur Verdeutlichung bei:
"Arte Vetraria" (Neri, 1612), deren deutsche Übersetzung von Kunckel vorgenommen wurde und als "Ars Vitraria Experimentalis oder vollkommene Glasmacherkunst" in Amsterdam und Danzig 1679 herausgegeben wurde.Kunckel schreibt in seiner Vorrede an den "Kunstbegierigen Leser". Noch am Anfang des 18. Jh. erklärt Haudicquer de Blancourt in "L'Art de la verrerie" zum Thema Simili-Diamantschmuck: "Il n'y a rien dans la nature que l'Art ne puisse imiter, et les choses qui nous semblent les plus difficiles, se trouvent quelquefois les plus aisées, si elles sont con-

---

1)Bauer, Hermann. Kunsthistorik, München 1976, S. 20.

duites avec jugement: ou que celui qui enreprendra de les faire, ait un peu étudié les secrets de la meme nature, pour en connoitre le povoir et les facultés" [1].
"Imiter" wurde als Beobachtung von Gesetzen in der Natur verstanden, um sie mit Hilfe der Technik, d.h. durch Herstellung und Bearbeitung nachzuahmen. Somit wird aus der Sicht dieser Zeit über das fertige Schmuckstück hinaus schon der vorangegangene Prozeß, der von der "Idee" getragen wird, mit Kunst, "ars" gleichgesetzt. In der Durchführung bedingte die "imitatio" die "inventio", deren Erzeugnis "künstlich" war. Somit erweiterte sich die Kette von natura - ratio - inventio auf - imitatio; und nur in diesem Sinne ist der Begriff "Imitation" zu verstehen.
"Die Kunst, die Linien der Schöpfung nachzuziehen, ging von der "Kunst" aus in die Naturwissenschaft und die Technik über, und diese Möglichkeit ist im Kunstbegriff der Renaissance schon angelegt und mußte nur modifiziert werden. Der Ablösungsprozeß jedoch isolierte den Kunstbegriff entweder im Ästhetischen oder im Esoterischen" [2].

1.4.2. Das Kunstbuch Anselme Boece de Boot's

Der Forscher stand zur damaligen Zeit unter der Schutzherrschaft des Fürsten oder des Hofes und wurde nicht nur aus wissenschaftlichem,sondern auch aus politischem Ehrgeiz gefördert. Johann Kunckel stand zunächst im Dienst der Herzöge von Sachsen-Lauenburg und Boece de Boot, Leibarzt Rudolph's II. wandte sich mit großem

---

1)Blancourt, Haudicquer de. L'Art de la verrerie, Paris, 1718, Faks. Neudruck, Genf 1973, S. 316 f.
2)Bauer, H., Kunsthistorik, S. 21.

Interesse der Naturwissenschaft zu.
Das Kunstbuch Anselme Boece de Boot's[1] nahm maßgebenden Einfluß und wurde immer wieder von nachfolgenden Glasherstellern und Juwelieren herangezogen. Mit historischen Rückblicken, mit Anweisungen zu chemischen Zusammensetzungen des Materials und mit Erklärungen naturwissenschaftlicher Art leistete er Juwelieren umfassende Hilfestellung. Sein Werk wurde zur Hauptinformationsquelle.
De Boot bezieht sich auf ältere Autoren wie Plinius und stellt deren Naturanschauungen kritisch in Frage. Er widerlegt Plinius' These vom Diamant-Magnet-Mythos und erklärt, daß aus Erfahrung der Beweis erbracht ist, daß der Diamant den Eisenschlägen auf dem Amboß nicht widerstehen kann [2].
Die unterschiedlichen Eigenschaften der Edelsteine erhalten in einer aufgeführten Tabelle eine Systematisierung [3].
Dem Diamant wird ein langes Kapitel über Eigenschaften und Qualität gewidmet. Er ist der härteste aller Edelsteine, seine diaphane Eigenschaft und sein reines Wasser erheben ihn zum wertvollsten Edelstein. Tritt er in anderen Farben auf, so mindert sich sein Wert. Im Gegensatz zur Zeit Cellinis, rückt um 1644 der Diamant wieder an die erste Stelle in der Rangfolge aller Edelsteine. Die Echtheit wurde durch das Annehmen der schwarzen Farbe geprüft. Die Methoden waren die gleichen wie Cellini's.

Saphir, Amethyst, Topas und Chrysolith wurden auch in dieser Zeit zu Simili-Diamanten verarbeitet. Man entzog ihnen durch Erhitzen die Farbe. Der Topas wurde anderen, wegen seiner Härte, vorgezogen. Zum traditionsreichen Verfahren kam im 17. Jh. der Kristall als Simili-Diamant hinzu.

---

1) Boot, Anselme Boece de. Le Parfait Joaillier ou histoire des pierreries, Lyon 1644.
2) Vgl. hierzu l.l.; Boot, A., a.a.O., S. 153.
3) Boot, A., a.a.O., o.S., zwischen Seite 16 und S. 17.

"Du Cristal, ou faux Diamant" heißt die Überschrift des Kapitels [1] aus dem klar hervorgeht, daß Kristall gleichbedeutend war mit "falscher Diamant". Er wurde in den Alpen, in Böhmen, Ungarn, Zypern und Portugal gefunden. In seiner Benennung legte man Unterscheidungsmerkmale fest und nannte ihn "Cristal de montaigne" (Bergkristall), wenn er gänzlich transparent war, "Iris", wenn er trübe und in Daumengröße gefunden wurde, sowie "Citrin" und "faux diamant". Dies sind die vier Arten von Kristallen, die Boot wie folgt klassifiziert:
" ... le faux diamant est plus noble que tout les autres, comme le citrin l'est plus que l'iris, et l'iris plus que le cristal de montaigne" [2].
Speziell über den "faux diamant" schreibt Boot:
"Les crystaux naissent pour l'ordinaire de figure exagone. Car ceux qui sont spheriques, ou ronds, comme les cailloux, sont plus durs que les crystaux, et doiuent estre tenus pour faux diamans; tels sont les arnhemiens, proche arnhemum, ville de Gueldres. Les Clabequiens proche Bruxelle, et ceux de France, de Boheme, et de Silesie. Car ceux - là sont quelquesfois si durs, et brillent auec tant de grace, et de beauté, qu'ils sont à peine distingués des Orientaux. Ils ne recoiuent pas pourtant la teinture que le vray diamant s'applique. Outre ce ils se corrompent par le feu, et par le temps. Ce qui n'arriue pas au vray diamant" [3].
Dieser "faux diamant" wurde wie ein echter vorzugsweise als Tafel oder Pyramide geschliffen. Das Folieren der Simili-Diamanten erfolgte mit Hilfe kleiner, angepaßter Stücke aus schwarzem Seidenstoff oder einem Spiegel [4].

---

1)Boot, A., Le Parfait Joaillier, S. 275.
2)ebd., S. 280.
3)ebd., S. 277.
4)ebd., S. 145

Diese Arten von Folien wurden in Goldfassungen eingelegt und so sorgfältig und präzise mit Simili-Diamanten in Verbindung gebracht, daß diese wie echte Diamanten aussahen [1].
"Les faux diamans lors qu'ils sont doctement et artistement graués, on les enchasse dans l'or, et lors qu'ils sont petits, ils disputent tellement auec les vrays, et leur portent tant d'emulation, qu'ils ne peuuent estre discernés que par de personnes experimentés. D'ou vient que chez les Bohemiens, Polonois, Hongrois, et Mosques, ils ne possedent pas une petite auctorité: neantmoins ils ne se vendent pas pardessus le prix de leur graueure, si ce n'est qu'ils soient durs, et brillent auec agréement" [2].
Eine Parallele im Verständnis der Simili-Diamanten aus Indien [3] wird deutlich. Die Natur bringt einen Stein dem Diamanten ähnlich, den Kristall, hervor, der nur noch überarbeitet werden muß.
Ähnlich verhält es sich mit der Dekolorierung von minderwertigen Steinen.

Kieselsteine (Cailloux) wurden ebenfalls als Simili-Diamanten von Juwelieren des 17. Jh. zu Schmuck gearbeitet. Geschliffen wie Diamanten verkaufte man sie als "diamans Bohémique"(böhmische Diamanten; aus Böhmen). Sie waren unter anderem gänzlich transparent und wurden in Deutschland "Flusteine" oder Veisserkiesling" genannt [4]. Englische Juweliere verwendeten sie in Schmuckstücken als "Pibble-Stones" oder "Flints" [5].

Boot trennt deutlich zwischen "imitation" und "falsification". "Imitation" ist legitim, wozu das Folieren und

---

1)Vgl. hierzu 1.3.1.
2)Boot, A., Le Parfait joaillier, S. 285 f.
3)Vgl. hierzu 1.1.
4)Boot, A., a.a.O., S. 667.
5)Nicols , Thomas. A Lapidary or the History of Pretious Stones, Cambridge 1652, S. 238.

Doublieren von weißen Saphiren und Kristallen zählten. Beide Anwendungen waren gebräuchlich [1].
Sie wurden zu Fälschungen (falsification), wenn der Verkaufserlös dem eines echten Steines entsprach. Der Preis für ein Simili bestimmte über seinen moralischen Anspruch wie auch schon Cellini deutlich machte [2].

In Cambridge erscheint 1652 das Kunstbuch von Thomas Nicols [3] und in Paris 1667 das unter Abkürzung von M. L. M. D. S. D. [4]. In beiden Abhandlungen, obwohl aus verschiedenen Ländern, werden keine wesentlichen Änderungen über die Herstellung von Simili-Diamanten angegeben. Sie beziehen sich teilweise direkt auf Boot und unterstreichen damit die weitreichende Wirkung seines Kunstbuches.

Beispiele von Schmuckstücken, ausschließlich mit Kristallen gefaßt:
- Anhänger, um 1630, Abb. in: Kat. Ausst. V.a.A., London, S. 15, Nr. 98.
- Krone Karl's IX. von Schweden, um 1600, Abb. in: Kat. Ausst. V.a.A., London, Nr. 126a.
- Halskette, um 1650, Abb. in: Evans, J., A History of Jewellery, Pl. 127.
- Anhänger, auf der Rückseite Portrait Wilhelm von Oranien, um 1690, Abb. in: Evans, J., a.a.O., Pl. 137.
- Anhänger, um 1690, Abb. in: Black, A., Die Geschichte des Schmucks, S. 195.

---

1)Boot, A.,Le Parfait joaillier, S. 187.
2)ebd., S. 186.
3)Nicols , Thomas., A Lapidary, 1652.
4)M.L.M.D.S.D. Denombrement, facultez et origine des pierres precieuses, Paris 1667.

1.4.3. Das Kunstbuch Johann Kunckel's

Auch Johann Kunckel war das Werk Boot's bekannt. Als Sohn eines Glaskünstlers experimentierte und beschäftigte er sich mit der Wissenschaft der Chemie. Er führte die Aufsicht in der Glashütte zu Potsdam die in ganz Europa bekannt war. Der Kurfürst unterstützte ihn finanziell mit 1600 Dukaten für die Herstellung von Rubinglas [1].

Im Jahre 1679 übersetzte Kunckel das italienische Kunstbuch Ars Vetraria, 1612 von Antonio Neri und Christoph Merret. In Paris erschien 1752 eine französische Übersetzung der Ausgabe von Kunckel. Somit wurden italienische Herstellungsverfahren für deutsche und französische Glasmacher zugänglich gemacht. Kunckel fügte in seiner Übersetzung eigene Erkenntnisse hinzu und bezog sich unter anderem auch auf Boot's Theorien. Auch in Kunckel's Kunstbuch wird betont, daß die Imitation von Edelsteinen zur Kunst zählte:

" Es wollen auch ihrer viel behaupten und zwar nicht ohne Ursach, es sey das Glaß von denen Chymicis erfunden worden: denn in dem sie getrachtet haben, die natürlichen Edelgesteine durch Kunst nachzuahmen, so sind sie an statt desselben, auff das Glaß gekommen : Diese Meinung scheinet von der Wahrheit nicht weit entfernet zu seyn; in Betrachtung, daß man alle Edelgesteine heuntzutage nachahmen kan, wie wir im fünfften Buch dieses Werckleins klar erweisen wollen" [2].

Zur Herstellung von farbigen Edelsteinen empfiehlt Kunckel Kristalle oder Saphire, die mit Folien unterlegt werden. Zu ihrer Erkennung werden die traditionsreichen, schon in römischer Zeit üblichen Verfahren mit

---

1) Beckmann, Johann. Anleitung zur Technologie oder zur Kentnis der Handwerke, Fabriken und Manufacturen, Göttingen 1780, Faks. Neudruck, Leipzig 1970, S.30.
2) Kunckel, Johann. Ars Vitraria Experimentalis oder vollkommene Glasmacherkunst, Amsterdam, Danzig 1679, § 3.

Hilfe von Stahlfeilen angewandt, die auf der "weichen" Oberfläche des Similis kleine Ritze hinterlassen [1]. Die zweite Möglichkeit läßt den Stein mit seiner Krone farblos erscheinen, wenn er zwischen zwei Fingern gehalten und durch die Ebene der Rundiste betrachtet wird.

Für Simili-Diamanten werden Kristalle verwendet, welche nach einem Verfahren von Bartholomäus Korndörffer in einem Tiegel erhitzt werden:
" Nim (sagt er) den allerbesten polirten Crystall, er sey groß oder klein, wann er nur schön helle ist, setze ihm 3. mahl so viel fixen Gold Schweffels zu, thue solchen samt den Crystall in einen Tiegel, also daß der Crystall oben un unten mit dem Gold Schweffel bedeckt sey; vermache den Tiegel oben, und lasse ihn 3 Tage und Nacht lang in Feuer wohl und sehr starck ergluen, alsdenn nim solchen heraus und lösche ihn ab in Brunnen Wasser, darinnen zuvor auff die 20 mahl ein gluender Stahl ist abgelöschet worden, so hast due einen Diamant der dem natürlichen Diamant in allen gleich gerecht un gut ist; und so weit gedachte Korndörffer" [2].

Durch ein neu aufgestelltes Bewertungssystem stieg die Bedeutung und Verwendung des Diamanten stark an.
Das methodische Vorgehen zur Ermittlung des Wertes eines Diamanten übernahm Kunckel von Jean Baptist Tavernier, der ein Jahr zuvor ein allgemeingültiges System aufgestellt hatte. Tavernier war der erste Europäer, der nach Indien reiste, um die Diamantminen zu besichtigen. In seinem Reisebericht [3] erzählt er von den Minen in der Provinz Carnatica Raolconda, in denen Diamanten zum Ex-

---

1)Vgl. hierzu 1.1.
2)Kunckel, J., Ars Vitraria, S.104.
3)Tavernier, J.B. Les Six Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes, Paris 1678.

port nach Europa geschürft wurden. Er ermittelte auf neue Weise die Diamantpreise, die weit über die Grenzen Frankreichs Verbindlichkeit erlangten.
Das Prinzip lag auf der Feststellung der Qualität und des Gewichtes eines Diamanten. Die Anzahl Karat wurde mit sich selbst multipliziert, deren Produkt mit dem Preis eines Karats wiederum multipliziert wurde. So ergab sich ein relativer Wert, der von den Variablen "Karat" und "Qualität" abhing [1]. Der Preis eines Diamanten richtete sich streng nach dessen Beschaffenheit, so daß erstmalig eine große Differenzierung durchgeführt werden konnte. Das Interesse an Diamanten und deren Verarbeitung in Schmuckstücken wuchs ständig an. Frankreich, d.h. Paris, entwickelte sich bedingt durch die politische Vorherrschaft zu einem maßgebenden Kulturzentrum.

1.4.4. Die "Diamans du Temple" in Paris

Mit steigendem Wert des Diamanten und deren Verarbeitung zu Schmuck wuchs die Herstellung von Similis analog. Verbote waren seit langer Zeit aufgehoben, Verfahren veröffentlicht. Reisetagebücher entstanden und trugen dazu bei, Neues aus dem Zentrum Paris im eigenen Land zu verbreiten. Zwei Brüder namens Villers reisten von Holland nach Paris und hielten ihre Eindrücke und Erlebnisse in einem Tagebuch fest. Ein Jahr lang schauten sie sich dort um und notierten im Monat Januar des Jahres 1657, daß sie das ehemalige Gebäude der Templer besichtigten, in dem nun Simili- Diamanten hergestellt werden.
" Janvier 1657
Le 10 e, nous fusmes voir le Temple qui est une espèce

---

1)Tavernier, J.B., Les Six Voyages, Bnd. II, S. 368.

de ville ceinte de murailles, où logeoient les anciens Templiers avant leur suppression, et où les Rois de France demeurerent quelque temps et mirent leur thrésor et leurs archives dans la grosse tour, et enfin en gratifièrent les Chevaliers de Malte. Il est encore depuis renommé par ce merveilleux artisan le Sr d'Arce qui a treuvé l'invention de contrefaire les diamants, esmeraudes, topases et rubis dans laquelle il a si bien reussi (1), qu'en peu de temps il a gaigné une si grande somme d'argent qu'il tient carosse, et a fait bastir deux corps de logis dans le dict enclos; en l'un il demeure et l'autre il le loue.

(1) Tallement parle d'une dame qui était "toute parée de pierreries du Temple" et il ajoute en note: "Pierres fausses. Il y a un homme qui a trouvé le secret de colorer les cristaux " [1].

Die Herstellung von Diamanten war nun legitim und verhalf zu Ansehen und gesellschaftlichem Stand. Die Kristalle wurden nun nicht nur foliert, sondern auch gefärbt, was, noch auf Edelsteine bezogen, bei Cellini verboten war. Die Simili-Diamanten aus dieser " fabrique " nannte man "diamans du Temple" und nicht nach Sr. d'Arce. Die Herstellung der Simili-Diamanten im Temple hatte lange Zeit Bestand. Noch im Jahre 1718 finden sie in Blancourt's Kunstbuch Erwähnung. Hierin wird berichtet, daß sie zu den "Diamans faux" gehören, die durch ihre oberflächliche Brillanz und fade, weißliche Farbe leicht zu erkennen sind. Sie bestanden aus Kristall [2]. Diese Materialangabe beweist, wie auch zuvor gezeigt, daß Sr. d'Arce nicht als "Erfinder" gelten kann. Vielmehr lag sein Ruhm in der enormen Produktion und dem damit verbundenen Verkauf von Simili-Diamanten.

---

1)Villers,Srs,les. Journal d'un voyage à Paris en 1657 - 1658, hrsg. v. A.P. Faugère , Paris 1862, S.45.
2)Blancourt, H. L'Art de la verrerie, S. 15.

Über hundert Jahre nach der Tagebuchnotiz werden die diamans du Temple im Dictionnaire Portatif de Commerce (Liège, 1770) noch aufgeführt.
Auch hier fällt die Kritik ein weitgehend negatives Urteil über die mindere Qualität und verweist die diamans du Temple als Schmuckstücke auf Theaterrequisiten.
"L'art, qui imite la nature en tant de choses, a voulu aussi imiter cette admirable production, mais il ne la fait qu'imparfaitement; les faux diamans, qu'on appelle en France diamans du temple, à cause du temple de Paris, où s'en est fait la meilleure fabrique, n'approchent nullement des veritables: aussi ne sont - ils de presque aucun prix. Il s'en fait pourtant un assez grand négoce pour les habits de masque, et particulièrement pour ceux des acteurs des opéra, tragedies, et comedies " [1].

---

1)Dictionnaire Portatif de Commerce, Liège 177o, S. 348.

"Ainsi l'on voit en Angleterre, en France,
Par cent canaux circuler l'abondance :
Le gout du Luxe entre dans tous les rangs;
Le Pauvre y vit des vanités des Grands,
Et le travail gagé par la mollesse
s´ouvre à pas lents la route à la richesse.

Scachez surtout que le Luxe enrichit
Un grand Etat, s'il en perd un petit.
Cette splendeur, cette pompe mondaine
D'un règne heureux est la marque certaine.
Le riche est né pour beaucoup dépenser,
Le Pauvre est fait pour beaucoup amasser".

Voltaire

aus: Pouget, fils. Traité des pierres precieuses et la manière de les employer en parure, Paris 1762, S. 87.

2. INHALTLICHE BEDEUTUNG DES DIAMANTSCHMUCKS IM FRANKREICH DES 18. JH.

Auf Grund der historischen Entwicklung und den kulturellen Äußerungen des 18. Jh. in Frankreich verlagerte sich die inhaltliche Bedeutung des Diamanten. In der Medizin galt nun der Diamant nicht mehr als Heilkraft und im Jahre 1754 erklärt die Encyclopédie seine übernatürlichen Kräfte für ungültig [1]. Tavernier's Reiseberichte fanden jetzt einen immer größer werdenden Leserkreis und die aufgestellten Regeln zur Preisermittlung des Diamanten behielten das ganze Jahrhundert hindurch Gültigkeit.

Als einzig verwendetes Material in einem Schmuckstück war der Diamant Repräsentant eines gesellschaftlichen Erscheinungsbildes. Er galt als Standesattribut und setzte Zeichen für Reichtum und königliche Würde. In keinem anderen Jahrhundert ist der Diamant so exzessiv eingesetzt worden, wie im 18. Jh. Dadurch wird sehr deutlich, daß die geistigen und künstlerischen Äußerungen dieser Zeit die Auswahl von Material bedingten, und umgekehrt eine ausschließlich materielle Darstellung diese Tatsachen klar heraushoben. Die Qualitätsmerkmale des Diamanten wie Transparenz, hohe Lichtbrechung und Brillanz gehörten ebenso untrennbar zur Erscheinungswelt des 18. Jh. wie Samt, Damast, Brokat, Seide, Silber, Gold, Porzellan, Spiegel und Kerzenlicht. Voraussetzungen für den Bedeutungswert des Diamanten waren seine Bearbeitung und sein Fassen zu Schmuckstücken. Er repräsentierte weniger aus sich selbst heraus, als durch das Einfassen zu einem Schmuckstück. Louis XV, der zwei der größten und damit wertvollsten

---

1) Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers, hrsg. v. D. Diderot u. J. d'Alembert, Paris 1751 - 1780, Band IV, S. 941.

Diamanten der Welt besaß, ließ beide, sowohl den Sancy als auch den Regent (auch Pitt genannt)zu Schmuckstücke fassen und trug sie zum ersten Mal anläßlich eines Empfangs des türkischen Botschafters. Als Agraffe zierte der Sancy den Hut des Königs und der Regent,mit Perlen zur Schleife montiert, wurde ebenfalls als Agraffe an der Schulter getragen. Zu bedenken ist, daß Louis XV zu dieser Zeit noch als Kind unter der Regentschaft stand. Die Schmuckstücke dienten ihm als Hinweis auf seine zukünftige Rolle als König[1].

Beide Diamanten zierten Jahre später die Krone Louis XV. Als fleur de lys gefaßt, bildete der Sancy den oberen Abschluß der Krone; der Regent stellte den Mittelpunkt des Stirnreifs dar. Laurent und Claude Rondé fertigten sie für die Krönung des Königs im Jahre 1722 an [2].

Zur Vermählung Louis XV mit Marie Leczinska trug die Braut den Sancy im Kollier, das nach der Mode "carcans" genannt wurde. Es bestand aus einem eng am Hals anliegenden Halsband,auf dem Diamanten in verschiedenen

---

1)Sancy: lt. Encyclopédie von 1754, Band IV, S. 941, hatte ein Gewicht von 106 Karat; von dem Gewicht "cent six" erhielt er seinen Namen; lt. Black, A., Geschichte des Schmucks, S. 202, heute nur noch 55 Karat. Im Jahre 1906 ging er in den Besitz des William Waldorf Astor über.
Regent: lt. Encyclopédie von 1754, Band IV, S. 941, hatte ein Gewicht von 547 grains, das entspricht 136,75 Karat. Gleiche Angabe in grains im Mercure de France, November 1722; während der Regentschaft kaufte der Herzog d'Orleans den Diamant dem Engländer Sir Thomas Pitt im Namen des zukünftigen Königs ab. Kosten: 2.500.000 livres lt. Encyclopédie, a.a.O., S. 941. Im Mercure de France von 1722 auf 3 Millionen aufgerundet. Deshalb wurde der Regent auch im Jahre 1722 "le Millionnaire" genannt.
Heute im französischen Staatsbesitz, Paris, Louvre; Nachbildungen des Regent in Mailand, Museo di Storia della Scienza; Nachbildungen des Regent und des Sancy in Paris, Conservatoire National des Arts et Metiers, Musée National des Techniques, Inv. Nr. 5257 für beide.

2)Paris, Louvre. Alle Edelsteine wurden durch Similis ersetzt, jedoch ist der Zeitpunkt nicht bekannt. Vermutlich fand die Umfassung kurze Zeit nach der Krönung statt, als einige Steine zur Vermählung wieder verwendet werden sollten.

Größen appliziert waren. Der Sancy hing als Pendeloque frei in der Mitte. Den Regent trug die Braut als Schmuck im Haar [1].

Der Diamant war bei gleichem Wertmaß formell durch den Träger austauschbar, mußte jedoch in die Montur zum Schmuckstück eingesetzt werden, um für den Träger als persönliches Ausdrucksmittel zu gelten.
Wie dominant der Diamant im königlichen Juwelenschatz war, zeigt eine Kostenaufstellung der Inventare des französischen Hofes. Im Jahre 1671 beträgt die Gesamtschätzung der Diamanten 17 Millionen livres, im Jahre 1774: 14.141.274 livres und 1791: 22,653.695 Millionen livres [2].
Noch am Vorabend der Revolution war der Diamantschmuck auf das engste mit der königlichen Repräsentation verbunden. Umarbeitungen der Schmuckstücke wurden geplant und kamen zur Ausführung.
Zu Beginn des Jahres 1788 weist der König darauf hin, daß ihm von äußerster Wichtigkeit sei, nur reine Diamanten zu besitzen und die von schlechter Qualität zu verkaufen. Im Mai 1788 erscheint ein Memoire des Comissaire General des Meubles de la Couronne, Thierry de Ville d'Avray, das von der Auflösung aller Diamantparuren spricht, um die Diamanten, die dafür in Frage kommen, zu Brillanten zu schleifen, und alle anderen, die minderer Qualität sind, zu verkaufen. Aus dem Erlös sollen neue gekauft werden, um wieder als parure gefaßt zu werden [3]. Die Auswahl traf der Hofjuwelier Boehmer zusammen mit anderen "Marchand Joaillier de la Couronne". Eine Anzahl von 548 Diamanten, mit einem Gesamtgewicht von 715/16 Karat wurden aus Schmuck-

---

1)Bapst, Germain. Histoire des joyaux de la Couronne de France, Paris 1889, S. 416, Zeichnung S. 417; anstatt Regent muß Sancy unter der Zeichnung stehen.
2)Paris, Archives Nationales, Inv. Nr. O^{1}3281.
3)ebd., Inv. Nr. O^{1}3281.

stücken gelöst. Sie sind von Ville d'Avray in Amsterdam an einen Sr. Smithe zu einem Preis von 87.0431.09 livres verkauft worden [1].

Eine Aufzeichnung vom 28. September 1789 berichtet über eine Garnitur Knöpfe für den König, die nur aus Diamanten besteht. Dazu werden 2.800 Diamanten benötigt [2].

Der französische Hof und die Reichen der Aristokratie bildeten nur einen kleinen Kreis von Besitzern und Trägern dieser kostbaren, ausschließlich aus Diamanten bestehenden Schmuckstücke. Sie waren tonangebend, was Schmuck und Mode betraf.

Bedingt durch soziologische Entwicklung und technisches Können galt es darüber hinaus, Diamantschmuck, der trotz neuer Erschließungen von Diamantminen in Brasilien eine Seltenheit blieb, breiteren Kreisen zugänglich zu machen.

2.1. Statuten der französischen Juweliere

Für die Juweliere in Frankreich gab es einen gesetzlichen Zusammenschluß nach streng festgelegten Statuten. Diese wurden 1734 und 1759 mit gleichem Wortlaut schriftlich festgelegt. In diesen Statuten wurden die Juweliere, die in Paris arbeiteten, mit Namen aufgeführt und Regeln aufgestellt, wie ihr Handwerk ausgeführt werden durfte. Von allen Handwerksständen, den "Corps de Communauté", war der der Juweliere mit größter Sorgfalt bis ins Detail geregelt, da dieses "Corps" die Aufgabe der künstlerischen Ausführung des wertvollsten Materials übernahm.

---

1)Paris, Archives Nationales, $O^1$3281.
2)ebd., o.S.

Gleichzeitig waren sie mit dem Handel der Schmuckstücke beauftragt und wurden von amtlicher Autorität in angemessenen Zeitabschnitten regelmäßig überwacht. Der Katalog der "Marchands Orfèvres - Joyailliers" führt unter anderem Jean Baptist Tripart 1721 auf, ferner Jacques Pijart 1726, Nicolas Besnier 1726, Jacques Prevost 1723, Jacques Garnier 1732, Charles Levesque 1736, Jean Denis Lempereur 1756, der zu den berühmtesten gehört; Jean Baptiste de Lens 1750, Pierre Le Roy 1745, Louis Louvet de Villiers 1756 [1].

Zunächst werden in den Statuten ehemalige Anordnungen für Juweliere mit der Feststellung aufgezeichnet, daß diese durch verschiedene Jahrhunderte hindurch immer wieder trotz Strafen überschritten wurden. Die Verwendung von Similis oder künstlicher Hinzufügungen waren mehrere Jahrhunderte hindurch verboten. Jedoch spätestens in Frankreich im Jahre 1734 trat mit diesen Statuten eine Lockerung ein, die ein zulässiges Maß an Abweichungen darstellten, und somit eine legitime Verwendung von "Künstlichkeit" in Verbindung mit Echtem im Schmuck einleiteten.

Zunächst greifen die Statuten alte Verfügungen auf, z.B. das Edict des Königs Jean im August des Jahres 1355, das gleiche vom November 1387 oder das Heinrich's IV. aus Fontainebleau vom Mai 1599. Darin werden drei Verfahrensweisen der Imitation unterschieden und untersagt: Die Steigerung des Glanzes durch Unterlegen einer Folie (Feuilles vermeilles), die Färbung eines Edelsteins mit einer anderen Farbe, wie z.B. den Amethyst mit roter Farbe in einen Rubin zu verwandeln und den Diamantschliff auf die Steine anzuwenden, die nur optisch dem Diamant

---

1) Status et privilèges du corps des marchands orfèvres joyailliers de la ville de Paris, Paris, hrsg. v. Pierre Le Roy, Paris 1734 u. 1759, o.S. Stras wird nicht genannt.

gleichen. Die Aufforderung bestand allgemein in der Unterlassung, Steine in Schmuckstücken so zu verarbeiten, daß sie wertvoller als in Wirklichkeit scheinen.
Artikel XIV verbietet eine Zusammenstellung von künstlichen und echten Edelsteinen in einem Schmuckstück. Keine künstlichen Steine oder Perlen sollen zusammen mit echten in einem Schmuckstück kombiniert werden. Die Juweliere sollen weder in ihrem Haus, noch in ihrem Geschäft künstliche oder "gefälschte" Steine aufbewahren, andernfalls müsse mit Geldstrafe und Konfiskation gerechnet werden.
Artikel XV verweist auf das Verbot, keine Steine zu färben oder zu verändern, um ihnen damit einen wertvolleren Anschein zu geben. Fehler sollen nicht beseitigt werden.

Dies waren die alten Regeln, die unverändert blieben, aber 1734 und noch einmal 1759 in dem Sinne aufgehoben wurden, daß auf die Vernachläßigung dieser Verfügungen hingewiesen wird. Doch seien damals, so heißt es in den Statuten, die Verbote notwendiger gewesen, da der Käufer (particulier) weniger im Stande war, künstliche Edelsteine von echten zu unterscheiden. Doch sei nun die Zeit aufgeklärter (tems éclairez) und damit die Gültigkeit der Anordnungen geringer, ohne daß die Öffentlichkeit davon den geringsten Schaden nähme [1].

Damit erhält die Imitation in der Juwelierkunst zum ersten Mal eine Formulierung,sowie eine Einordnung mit eigener, für diese Zeit spezifischer Bedeutung. Ein Höhepunkt ist der Beschluß des französischen Staatsrats (conseil d'Etat). Dieser erkennt am 27. Juli 1767 offiziell die Korporation der "Joailliers-Faussetiers" an [2]. Ihre Vorschriften

---

1)Status, Article XV.
2)Mantz, Paul. L'Histoire de L'Orfèvrerie Francaise , in:Gazette des Beaux Arts, Sept. 1861, S. 260.

waren liberaler gehalten. Die Anzahl der "maitres" war nicht begrenzt; die Anwärter auf die"maitrise"brauchten kein Meisterstück zu fertigen.

3. DIE BEDEUTUNG DER IMITATION IM 18.JH.

Der Zusammenhang von natura - ratio - inventio - und imitatio blieb auch im 18. Jh. untrennbarer Kunstbegriff [1]. In Frankreich bekamen diese Elemente noch mehr Gewicht durch die philosophische Forderung Rousseaus, "zurück zur Natur". Die Natur stand nun im Mittelpunkt der geistigen Lehre, die materielle Neuheiten entstehen ließ. Der Natur nahezukommen galt als höchstes Ziel, weshalb die Imitation stark vorangetrieben wurde. Mit ihr sollte die Natur nicht verschleiert, die Wahrheit nicht verdeckt werden, sondern artifiziell, durch Kunst für jeden sichtbar, für jeden erkennbar gemacht und empfunden werden.
Die Wahrheit lag nur in der Natur. Imitation sollte sie verdeutlichen.
Hierin liegt wohl der bedeutendste Wandel des Imitationsbegriffs im 18. Jh., verglichen mit dem vorangegangener Epochen. Die Kunst selbst war Imitation der Natur. In der Encyclopédie wurde dieses Prinzip für alle Kunstgattungen festgesetzt, wobei nur die Anwendungsgegenstände unterschiedlich waren. "C'est l'art qui imite"[2]. Imitiert die Kunst mit der Stimme, so nennt sich die Imitation "Musik". Imitiert sie mit Farben, so nennt sich die Imitation "Malerei". Imitiert die Kunst mit verschiedenen Steinen, so heißt die Imitation "Skulptur".

Die Natur galt als das wahre Modell. Das Ziel richtete sich nicht mehr so betont nach der inventio und der Ausführung als solche, dem Prozeß, sondern vielmehr nach der Verwirklichung, dem "effet" und der Vollkommenheit gemessen an dem Modell Natur.

---

1)Vgl. hierzu 1.4.1.
2)Encyclopédie, Bnd. VIII, S. 567.

Eine positive Wertung spricht aus den beiden folgenden Sätzen, die Allgemeingültigkeit erhielten:
"Celui qui invente un genre d'imitation est un homme de genie. Celui qui perfectionne un genre d'imitation inventé, ou qui y excelle, est aussi un homme de génie"[1]. Damit erhielt die Imitation eine Anerkennung im ästhetischen Bereich, die durch Formulierung festgelegt wurde.

Da die Imitation von der "Idee" getragen wurde,deren wesentlicher Bestandteil ein personelles Element war, nämlich der Künstler selbst, der sich durch die Anwendung der Gegenstände in den Kunstgattungen auszeichnete, war sie(Imitation) mit dem Original identisch. Die Imitation des 18. Jh. ist weder als "billiger Ersatz", noch als "Serienartikel" zu verstehen, Begriffe, die erst auf das 19. und 20. Jh. zutreffen. Der Unterschied zum 18. Jh. liegt in einer Art Aufbrechung des im 19. Jh. trennbar gewordenen Zusammenhangs der Elemente durch die Maschine. Der Imitationsbegriff des 19. u. 20. Jh. bedingt die maschinelle Ausführung und Formung des Materials, die weder die natura, die ratio, die inventio noch die Idee und den Künstler und damit Kunst beinhaltet, somit also der ästhetischen und geistigen Forderung nicht nachkommt. Als Modell dient nun das fertige Produkt mit dem einzigen Ziel, materielle und formelle Vielzahl von Exemplaren zu wiederholen. Diese Bedeutung war der Imitationsauffassung des 18. Jh. völlig fremd. Trat eine Absicht der Vervielfältigung auf, die in diesem Jh. schon zum ersten Mal deutlich zu werden scheint, so schloß der Imitationsbegriff sowohl das "Original", als auch die ästhetische und geistige Formulierung als Grundlage mit ein. Formgeber des Materials blieb im 18. Jh. der Künstler, der sich

---

1)Encyclopédie, Band VIII, S. 567.

durch die inventio um eine Entsprechung der Natur bemühte.
Als Maßstab für diese Kunstäußerung galt der "bon gout", eine Übereinstimmung in der Beurteilung, die hauptsächlich vom französischen Hof ausging, in den Pariser Salons gepflegt wurde und in der zweiten Hälfte des 18. Jh. deutlich auf die Bourgeoisie übergriff.
Dieser "bon gout" erhielt direkt seine künstlerische Äußerung in der Imitation, die sich von der Mitte des 18. Jh. bis zum Ausbruch der Revolution am deutlichsten zeigte. Von dem Zeitgeschmack, der Mode, wurde dieser "bon gout" sichtbar repräsentiert. So findet man immer wieder in den Zeitschriften annonciert "objets des meilleurs gout", die als Weisungen verstanden wurden.
Dieser "gout" als Maßstab beinhaltete gleichzeitig die Künstlichkeit, eine Eigenschaft des Produktes der Imitation, des Similis, geleitet durch die Mode, die durch zahlreiche neue Erzeugnisse diesem Gedanken entsprachen.
Diese Künstlichkeit war darauf angelegt, erkannt zu werden und eine Scheinwelt aufzubauen, die jedem als solche bewußt war. Diese Scheinwelt spannte ihren Bogen über alle Kunstgattungen: Über die Malerei, mit dem Traum Arkadiens [1] über das Kunstgewerbe mit künstlichen Porzellanblumen, mit Parfum verfeinert im Boudoire Mme Pompadours, bis über die Architektur mit dem Hameau Marie Antoinettes [2] im Schloßpark von Versailles.

---

1)Die Einschiffung nach Kythera, Antoine Watteau, 1. Fassung 1717, Paris, Louvre; 2. Fassung 1718, Berlin, Schloß Charlottenburg.
2)1783 von Mique begonnen.

Dies war die geistige Basis für eine Vielfalt künstlicher Erzeugnisse, um mit Hilfe der Imitation zur Natur zu kommen, wobei,und dies muß immer wieder betont werden, die inventio und die imitatio zur Scheinwelt beitrugen, obwohl die eine aus der ratio entsteht und die andere in die Welt der Künstlichkeit gehört. Beide schlossen sich nicht aus, sondern im Gegenteil, gehörten in die Scheinwelt und stellten sie mit wirkendem Einfluß dar, wie zahlreiche Beispiele zeigen.

3.1. Gegenstände der Imitation aus dem Bereich der Juwelierkunst

Zentrum der Mode war Paris, in dem Modelle entworfen und mit dem Stempel eines nationalen Charakters versehen wurden. Alle übrigen Länder richteten sich in der Mode und den Sitten nach dem französischen Vorbild: "un fond qui semblerai devoir être toujours le même et qui imprime un cachet particulier même aux objets d'imitation que nous nous sommes appropriés" [1]. Waren einige Erfindungen außerhalb Frankreichs gemacht worden, hauptsächlich in England in den achtziger Jahren, so blickte die Modewelt immer noch nach Paris, zu der Stadt, in der Stil, Varianten und zeitliche Begrenzung bestimmt wurden. Ohne Unterbrechung verlieh der französische "bon gout" in der gesamten Zeitspanne des 18. Jh. hindurch ganz Europa das stilistische Gepräge.

Blumen schmückten nicht nur Gärten und Innenräume,sondern gehörten zum modischen Beiwerk. Aus Taft, Batist und

---

1)Cabinet des Modes, Paris 1785, Vorwort im Sinne eines Rückblicks.

Seide gehörten sie zum Putz der Damen und zierten, aufgenäht, Kleider oder Haar [1].
Die Encyclopédie widmet den "fleuriste artificiel" eine ausführliche Beschreibung und stellt zu Studienzwecken einige Abbildungen vor [2]. Nelken und Anemonen wurden aus Federn hergestellt und galten als bevorzugtes Accessoire. Noch im März 1786 berichtet die deutsche Zeitschrift "Journal der Mode" über die künstlichen Blumen, genannt "fleurs de fantaisie" aus Paris, die auch in Deutschland erhältlich waren. Mme Genlis stellt 1818 rückblickend fest, daß sich nur Damen des Adels mit künstlichen Blumen schmückten, die damit ihre Sonderstellung hervorheben wollten [3]. Jedoch ist diese Behauptung unglaubwürdig, da sich Journale an eine breitere soziale Schicht wendeten.

Schmuck aus Perlen, hauptsächlich Perlschnüre, gehörten zum Attribut der "femme distingué", die damit ihren Rang in der Gesellschaft dokumentierte. Künstliche Perlen kamen in Paris im 18. Jh. groß in Mode. Ende des 17.Jh.[4] hatte sich Jaquin mit dieser Erfindung einen Namen gemacht. Jaquin gelang die Imitation der Perle so gut, daß im Vergleich zu Echten Verwechslungen leicht entstehen konnten. Die Herstellung beruhte im Prinzip auf einer hohlen Glaskugel in der Größe einer Perle, die mit einer Substanz aus Fischschuppen "Aps" oder "Abelette" genannt, von innen bestrichen und ausgefüllt wurde. In einem anderen Verfahren füllte man die Perle mit Wachs aus, die dann "Perles de Venise" genannt wurde[5].

---

1)Z.B. Mme Pompadour, F. Boucher, 1756, München, Alte Pinakothek.
2)Encyclopédie, Recueil de Planches, Band VIII, 5.
3)Genlis, la Comtesse de. Dictionnaire Critique et raisonné des Etiquettes de la Cour, Paris, 1818, Band I, o.S., "Bourgeoisie".
4)Poppe,Johann,Heinrich von. Geschichte aller Erfindungen und Entdeckungen, Hildesheim 1847, repr. New York, 1972, S.214, nennt das Jahr 1680.
5)Blancourt, H., L'Art de la verrerie, S. 8.

Die Zeitschrift Mercure Galant vom August 1686 [1] berichtet über Jaquin, er habe sich mit einem Mitarbeiter namens Breton zusammengeschlossen und ein Kollier seiner Perlen einem Marquis verkauft, der es einer jungen Dame schenkte. Im Inventar der Mme de Chamillart aus dem Jahre 1731 wird ein "Collier de perles fausses" aufgeführt [2]. Der Juwelier Pouget bestätigt 1762, daß Perlen so gut imitiert werden, daß man kaum noch echte trägt [3]. Im Jahre 1766 führten die Nachkommen das Erbe Jaquin's fort und blieben in Paris mit ihren Erzeugnissen erfolgreich [4].

Kameen wurden mit farbigem Glas imitiert, welches auch für farbige Kirchenfenster verwendet wurde. Die erkaltete Glasmasse erhielt ihre Form mit den gleichen Werkzeugen wie echte Kameen. Kameen wurden hauptsächlich als Schließen für Armbänder oder Kolliers getragen. Zu den berühmtesten Kameoschneidern zählte der Franzose Jacques Guay, der für Mme Pompadour arbeitete [5]. James Tassie verstand sich auf Kopien antiker Kameen. In London begann er 1766 seine Karriere, wo er den Auftrag der russischen Kaiserin erhielt, ein "Set" von mehreren hundert "Tassie Cameos" zu erstellen, die als Sammlung in den Palast von Tsar-skoe-Selo kamen [6].

Der berühmteste Name für antike Kameenimitation des 18. Jh. gebührt ebenfalls einem Engländer, Josiah Wedgwood.

---

1) Aus: Dictionnaire Portatif des Arts et Metiers, Paris 1766, S. 355.
2) Clifford, H., Smith, M.A. Jewellery, London 1908, S. 314.
3) Pouget, fils. Traité des pierres precieuses et la manière de les employer en parure, Paris, 1762, S.19.
4) Dictionnaire Portatif des Arts et Métiers, S. 354.
5) Bildnis Heinrich IV. und Ludwig XV., 1764, Sardonyx, Paris, Bibliothèque Nationale.
6) Tassie Cameo mit Bildnisbüste, London, British Museum; Abb. in: Beresford - Ryley, A.B. Old Paste, London, 1913, Pl. XXIII; Tassie Cameo mit Bildnisbüste Georg III., um 1780, London, V.a.A.

Die Jasperware in Pastelltönen, die nach ihm benannt wird, diente nicht nur zur Herstellung von Servicen, sondern auch zu Schmuck. Wedgwood machte die Erfindung des hellblauen und hellgrünen Steingutes im Jahre 1768. Sein Katalog, den er 1773 veröffentlichte, enthält unter anderem zahlreiche Beispiele kleiner Kameos für Fingerringe oder Armbänder [1].

Das Experimentieren und Herstellen mit dem Ziel der Nachahmung lag nicht nur im Interesse von Künstlern, sondern fesselte nun ebenso die Aufmerksamkeit der Auftraggeber, die selbst mit Hand anlegten. (Der Gemahl Maria Theresia's, Franz Stephan besaß ein Mineralienkabinett und experimentierte mit Diamanten.)
Glas war in der ersten Hälfte des 18. Jh. Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen eines Chemikers namens Homberg, der vom Herzog v. Orleans beauftragt wurde, an der Perfektion der Nachahmung von Edelsteinen zu arbeiten. Nach einiger Zeit des Experimentierens gelang Homberg mit Assistenz des Herzogs eine Glasmasse, die farbige Edelsteine zum Verwechseln ähnlich imitierte. Homberg wurde im Jahre 1712 als Mitglied in die Akademie Royale des Sciences berufen.

Im Jahre 1759 forderte der Finanzkontrolleur, Etienne de Silhouette die Wohlhabenden von Paris auf, ihre Juwelen gegen Bargeld einzutauschen, um die Ausgaben des Staatshaushaltes zu entlasten. Ab dieser Zeit kam der Markasit in Mode und wurde in alle Schmucktypen, wie Kolliers, Ringe, Armbänder, Broschen etc. eingesetzt. Dieser Markasit ist ein silbergraues Mineral, Eisenkies[2], und erhielt durch Rosenschliff und Polieren einen

---

1) Schließe aus Wedgwood mit Stahlperlen eingefaßt, c.1780, geflügelte Göttin, auf hellblauem Grund, London, V.a.A. Ein Armbandpaar aus mehreren Goldketten die von Wedgwoodkameen mit zodiakalen Motiven gehalten werden, c. 1780, London, London Museum.
2) Vgl. hierzu l.l.

Oberflächenglanz, der dem Diamantglanz nahe kam. Die in Facetten geschliffenen Steine wurden in die Montur eingelegt und konnten mit anderen, farbigen Similis kombiniert werden. In der Schweiz trugen die Frauen ausschließlich Markasitschmuck, da ihnen verboten war, Diamanten zu tragen [1].

Seit ungefähr 1780 propagieren französische Modejournale überwiegend Stahlschmuck. In dieser Zeit löste langsam diese Schmuckart den Diamantschmuck ab, der einige Jahre vor dem Ausbruch der Revolution gänzlich aus der Mode kam.
Man gab dem Stahlschmuck aus modischen Gründen den Vorzug, obwohl er nicht als billiger Ersatz galt, sondern Höchstpreise erzielte [2]. Der Stahlschmuck ist in Farbe und Glanz dem silbergrauen Markasit ähnlich. (Markasiten sind um eine Nuance gelblich-grünlicher). Die einzelnen Stahlperlen, zu Facetten geschliffen, wurden jedoch auf eine andere Weise befestigt. Man nietete sie auf die Unterlage, wobei die abgeplatteten Stifte an der Rückseite meist sichtbar blieben. Der Schmuck erhielt durch das Polieren der dicht nebeneinander gesetzten Perlen eine hohe Lichtreflexion. Die ersten Werkstätten befanden sich in England, in Woodstock und Salisbury. Die große Werkstatt in Birmingham, geleitet von Matthew Boulton stellte ebenfalls Schmuck in allen

---

1) Pouget, fils, Traité, S. 27; Broschen, Agraffen, Schnallen, Chatelaine, Armband, Ringe, Nadeln, Colliers aus Markasiten, Abb. in: Allemagne, H.R. d'., Les Accessoirs du costume et du mobilier, New York 1970, Band II-III, Pl. CCLXXVII.

2) "Plusieurs années avant la révolution les diamans n'étoint plus à la mode, mais on depensait en achats de petit grains d'acier et de verre, l'argent que coutoient jadis des pierres précieuses, qui, ayant une valeur intrinsèque restoient dans les familles et faisoient partie de l'héritage des enfans"; Genlis, Dictionnaire, o.S. "Acier".

Typen von höchster Kunstfertigkeit her. In Woodstock war die berühmteste Werkstatt der ersten Hälfte des 18. Jh., über die Horace Walpole in einem Brief an seinen Freund Horace Mann berichtet [1].
In dem Brief schreibt er über ein Paket mit Stahlwaren, das an den Freund abgeschickt ist und dem Prinzen Craon zur Verfügung gestellt werden soll [2].
Auf patriotische Weise erzählt Mme Genlis rückblickend von dem "bon gout" der Franzosen, die immer die schönen Diamanten besser zu Schmuck verarbeitet hätten und nie von englischer Arbeit übertroffen werden konnten.
Die Engländer, so schreibt sie, hätten mit der bijouterie, die zugegeben von guter Auswahl war, den Luxus in Europa degradiert. Die Engländer hätten nicht verstehen können, daß Franzosen, die nicht reich waren aber sich nach der Mode kleideten, auch Simili-Diamantschmuck trugen. Mit diesem Unverständnis wäre die Diamant-Parure zu Fall gebracht worden [3].

Außer Imitationen gehörten auch künstliche Hinzufügungen und Verschönerungen zum "bon gout". Das Verändern und Verfeinern natürlicher Erzeugnisse geschah auch im 18. Jh. in der Juwelierkunst. Neben dem Doublieren und Folieren bemalte man den Diamanten in zarten Tönen. Damit wurde ein Akzent auf Glanz und Farbe gelegt, der feine Abstufungen möglich machte. Pastellfarben wie rose, hellblau und hellgelb bekamen den Vorzug. Da der Diamant als der kostbarste Edelstein galt,

---

1)Black, A., Die Geschichte des Schmucks, S. 231.
2)Armband und Ohrgehänge, spätes 18. Jh., Abb. in: Black, A., Die Geschichte des Schmucks, S. 228; Schuhschnallen, oval und rechteckig, c. 1775, Priv. Slg., Abb. in: Evans, H., A History of Jewellery, Pl. 164; eine große Auswahl Markasit- und Stahlschmuck befindet sich in London,British Museum in der Hull Grundy Collection. Die Sammlung wurde 1980 als Dauerausstellung eingerichtet.Gesamtkatalog in Arbeit, Veröffentlichung voraussichtlich 1982.
3)Genlis, Dictionnaire, S. 358.

wird an diesem Beispiel deutlich, welche hohe Bedeutung man im 18. Jh. der Künstlichkeit beimaß, die über den Wert eines Diamanten gestellt wurde. Alle drei Möglichkeiten der Hinzufügungen konnten in einem einzigen Schmuckstück kombiniert werden. Inventare weisen eine große Anzahl künstlich verfeinerter Schmuckstücke auf. Das Inventar Madame de Pompadours, nach ihrem Tod aufgestellt, liefert zahlreiche Beispiele [1]. Nach dem Tod Madame Pompadours gingen ihre Schmuckstücke in den Besitz des Marquis de Marigny über. Im Jahre 1769 erstellte Jacquemin das Inventar des Dauphin und der Mme la Dauphine, deren Juwelen einen Gesamtbetrag von 1.921.824 livres nach Schätzung ausmachten. Fast jedes Schmuckstück bestand aus Diamanten, zum Teil ebenfalls gefärbt [2],

Wie im 17. Jh. diente der Kristall oder Kiesel als Grundlage für die Herstellung von Simili-Diamanten. An verschiedenen Orten gefunden, erhielt er dementsprechend einen geographischen Namen mit dem Vorsatz "diamant de ... ". Die diamant d'Angleterre, de Bohème, de Hongrie, d'Alencon, de Canada, de Chatellerault und de Poitiers fanden ihre Erwähnung und Verwendung in Schmuckstücken durch das gesamte 18. Jh. Eine genaue zeitliche Einordnung der Schmuckstücke ist nur mit stilistischen Vergleichen möglich. Der optische Unterschied zu Diamanten liegt in dem niedrigeren Lichtbrechungsindex und dem weniger starken Feuer. Das Bestreben nach Verbesserung dieser Nachteile steigerte sich, wofür eine große und wachsende Anzahl von Informationsquellen mit präzisen Anleitungen zur Her-

---

1)S. Anhang Nr.1
2)"Un Noeud de Brillans blancs et les millieux peints en Couleur de Roze avec la pendeloque et son trêfle demême. Une paire de Boucles ... très grande composée demême en Brillans blancs et autres peints en Couleur de Roze", Paris, Archives Nationales, Inv.Nr. O1 3281.

stellung sprechen. Der Kristall wurde in immer präziseren Verfahren zu einem "Satz" vermengt: Der Kristall wurde kalziniert, zu feinem Staub gerieben, in einem Tiegel zwölf Stunden geschmolzen, wiederum zu Staub gerieben und dann mit Substanzen vermengt und geschmolzen, was bis zu 24 Stunden dauern konnte. Diese Masse, abgekühlt, ließ sich schleifen und in Schmuckstücke als Simili-Diamanten einsetzen. Der diamant d'Alencon wurde in der Nähe von Alencon in einem kleinen Dorf namens Hertré gefunden und zählte zu den meist verwendeten Similis in Frankreich.

Die Herstellung von Simili-Diamanten durch Entziehen der Farbe eines minder wertvollen Steins wurde noch in der ersten Hälfte des 18. Jh. angewandt. Diese Methode scheint sich in der zweiten Hälfte des 18. Jh. in Frankreich zu verlieren, da sie nicht mehr in Schriften erwähnt wird. Zu diesen Steinen gehörte der Jargon d'Auvergne, ein kleiner Kiesel, der mit seiner roten Farbe einem Rubin entspricht. Er wurde in einem Fluß nahe Puy de Dome in der Auvergne gefunden aber auch in anderen Teilen Frankreichs. Diese Variante der Diamantherstellung ist ebenfalls nicht mehr speziell für diesen Stein schriftlich in der zweiten Hälfte des 18. Jh. fixiert.

Wie weit die Phantasie, die Künstlichkeit in ihrer Verwirklichung durch Mode reichen konnte, machen zeitgenössische Kommentare deutlich, die immer wieder auf den Glanz und den funkelnden Gesamteindruck hinweisen. Es sei unmöglich, so erinnert sich Mme Genlis [1], sich eine Vorstellung von der glänzenden Pracht eines Kreises von 30 Frauen zu machen. Ihre weiten Reifröcke sind bedeckt mit Blumen, Perlen, Silber, Gold, farbigen Lamellen

---

1)Genlis, Dictionnaire, S. 40.

und Juwelen. Der Effekt all dieser brillierenden Beiwerke sei nicht zu beschreiben. Früchte, Kirschen, Johannisbeeren, Erdbeeren mit Blüten und Gemüse trugen die Damen an ihrer Kleidung und im Haar zur Schau. Als Imitationen waren sie den echten Früchten täuschend ähnlich. Die Frauen mit diesem Geschmack seien um so mehr unentschuldigt, da diese Mode nur unter Qual zu tragen war.

3.2. Neue Wege der Verbreitung

Die Mode fand ihre Verbreitung innerhalb und außerhalb Frankreichs über mehrere Wege. Im publizistischen Bereich entstand eine neue Art von Zeitschrift, das Modejournal. Es unterrichtete in regelmäßigen Abständen über die neuesten Kleiderentwürfe und Accessoires, die in Versailles und Paris getragen wurden. Geschäftsleute gaben ihre Verkaufsartikel in dafür speziell eingerichteten Rubriken bekannt, den "Avis" oder "Annonces". Zusätzlich galten die Modejournale als Sprachrohr der Bürger von Paris, die über verschiedene Themen und Gebiete schrieben. Die erste und meist gelesene Modezeitschrift war der "Mercure Galant", schon 1672 erschienen, der von 1717 bis 1792 als "Mercure de France" regelmäßig einmal im Monat erschien. Dieses Journal war das bedeutendste seiner Art und mit seiner Vielfalt von Artikeln der Spiegel des sich langsam entwickelnden Bürgertums. Im Mercure de France forderte z.B. der Hofjuwelier Rondé alle Leser zur Besichtigung der Krone auf, die er anläßlich der Krönung Ludwig's XV. angefertigt hatte. Im November 1722 veröffentlichte daraufhin der Mercure eine ausführliche Beschreibung dieses Meisterwerks.

Der Hof bildete keine hermetische Einheit, sondern wirkte stilbildend,als Vorbild nach Außen. Die Modeentwerferin Marie Antoinette's, Rose Bertin, auch "ministre de la mode" genannt, beriet sowohl die Königin und ihr Gefolge, als auch Bürgerinnen, die teils sogar aus dem Ausland in ihr Atelier in die Rue St. Honoré kamen. Die Mode wurde mehr und mehr indirekt von ihren Schöpfern anstatt von ihren Trägern lanciert. Die.menschengroße Modepuppe "La grande Pandora" wurde von Rose Bertin gekleidet und als Modell in andere Großstädte Europas zur Ansicht und Nachahmung verschickt [1].

In den siebziger Jahren nahm die Anzahl der Modezeitschriften in Paris zu. Dazu gehörten die "Cabinet des Modes" (1785/86), die "Galerie des Modes et Costume francais dessinés d'après Natur" (ausschließlich Kupferstiche ohne Text, 1778-1787), "Different Gouts et Nouvelles Modes de Coeffures" (ab 1775) und "Courrier des Modes". Diese Journale waren mit Modekupfer illustriert, die auch im Ausland als Vorlage dienten. Speziell für Schmuck entstand im Jahre 1779 ein Journal mit dem Titel "Le Bijou des Dames ..." [2]. Die deutsche Modezeitschrift "Journal der Moden",herausgegeben von Bertuch und Kraus,übernahm die Rolle des Vermittlers zwischen Paris und Weimar. Sie berichtete regelmäßig über die neueste Mode in Paris. Im November 1786 schreibt das Journal über das Palais Royal als ein Zentrum für "tout Paris", wo man die Neuheiten ausstellt, verkauft und zur Schau trägt.

"Hier findet man das Ausgesuchteste und Geschmackvollste von ganz Paris, alle Erfindungen und Bequemlichkeiten des Luxus und der Künste, wie alle Bedürfnisse des

---

1)Garland, Madge. Rose Bertin, Minister of Fashion , in: Apollo 1/1968, S. 43.

2)Le Bijou des Dames, Nouveau Costume Francais et de la Connaissance des Diamans, des Perles et des Parfums lesplus precieux, Paris 1779.

Lebens ... In ganz Paris ersinnt Künstler-Fleiß, oder Mode Industrie nichts Neues, was nicht sogleich im Palais-Royal zur Schau getragen und aufgestellt würde. ... Auerbachs Hof zu Leipzig, und der Römer zu Frankfurt, mit ihren Gewölben und Buden zur Meßzeit, sind nur ein schwaches Bild davon " [1]. Die Hofmalerin Marie Antoinette's, Mme Vigée Lebrun, schreibt in ihren Memoiren [2] über das Palais Royal als einen Treffpunkt der vornehmen Gesellschaft, die sich hier nach der Oper traf. Damen und Herren in großer Toilette flanierten hier bis nachts zwei Uhr, musizierten und tauschten Neuigkeiten aus. Hier und auf diese Weise wurde Mode festgelegt und getragen, deren Wandel sichtbar kurzlebig war.
Außer dem Palais Royal galt der Boulevard du Temple als Zentrum. Dort fuhren hauptsächlich donnerstags hunderte von Wagen entlang oder stellten sich in der Allee am Rand auf. Die Pferde "tänzelten" wie in Longchamps, dem Rennplatz,der ebenfalls als Treffpunkt galt [3]. Es zeigt sich, daß das gesellschaftliche Leben nicht nur hinter verschlossenen Türen, in Salons stattfand, sondern in der zweiten Hälfte des 18. Jh. besonders stark in Straßen und auf Plätzen. Die Örtlichkeit verpflichtete die Mode, die auf diese Weise ihre festen Regeln erhielt und Zeichen der Gesellschaftszugehörigkeit setzte.

Reiseberichte oder Briefe leisteten ihren Beitrag zur Verbreitung außerhalb Frankreichs und legten Zeugnis von der Erscheinung der Modewelt ab. Welchen Eindruck das zeitgemäße Kleiden in Paris auf Besucher aus dem Ausland machte, schildert eine Engländerin im Januar 1764, deren Brief an eine Freundin im Mercure de France abgedruckt wurde.

---

1)Journal der Moden, hrsg. v. Bertuch u. Kraus, Weimar November, 1786, S. 385 f.
2)Vigée-Lebrun, E.L.Souvenirs de ma vie, 3.Bdn, 1835-1837, dtsch. übers. von M. Behrend, Weimar 1918, Band I, zweiter Brief.
3)ebd., Band I, 3.Brief

" ... Si tu voyois, ma chère Miss, quelques - unes de ces jolies Francoises ainsi vêtues de lin, vis-à-vis de leurs toilettes chargées de mille bijoux, dont la richesse et la galanterie, réunies dans une adroite confusion, offrent un spectacle étincelant; si tu les voyois, dis-je, avec toutes leurs petits grâces, qu'on ne peut décrire ni imiter, avec ces grâces artificielles en toute autre qu'une Francoise, mais la nature même en elles; tu les prendrois alors pour les Pretresses de l'Amour, sacrifiant sur l'autel de la Galanterie on pour quelques Enchanteresses, d'un ordre supérieur et céleste, qui préparent ou qui opérent les charmes de la volupté" [1].
In diesem Brief wird deutlich, daß Schmuck in großer Prachtentfaltung angelegt wurde, dessen glänzender, brillierender Ausdruck den Zeitgeschmack ausmachte, aber trotz sichtbarer Künstlichkeit die Natürlichkeit bewahrt blieb.

Eine geschickte Lenkung der Modeartikel ging von einem Mann namens Granchez aus, der ein Geschäft besaß, dessen Namen "Au Petit Dunkerque" ein Garant für den "bon gout" darstellte. Im Jahre 1769 begann Granchez seine Bijouterieware im Mercure de France anzuzeigen [2]. Dabei bediente er sich der neuen Mittel, Annonces und Avis. Er informierte in regelmäßigen Zeitabständen die Kunden über seine neu anzubietende Ware. Als "bijoutier de la Reine" zählte er zu seinen Kunden die königliche Familie. Voltaire kaufte ebenso bei ihm wie die "petits seigneurs" [3], die auf Kredit ihre gewünschten Artikel erhielten. Als Neuerung führte Granchez den festen Preis ein. Über den Kaufwert einer Bijouterieware wurde nicht mehr verhandelt. Damit lenkte er die Wertigkeit eines neuen Artikels dessen ideeler Wert weitaus höher liegen konnte als der materielle. Granchez führte eine Adressen-

---

1)Mercure de France, Paris, Januar 1764.
2)ebd., Dez. 1775.
3)Mercier, L.S. Tableau de Paris, Amsterdam, 1782/83, 4, S. 49 ff.

karte mit der Aufschrift:
"Au petit Dunkerque, Quai de Conti au coin de la rue Dauphine. GRANCHEZ tient le grand Magasin curieux de Marchandises Francaises et Etrangères, en tout ce que les Arts produisent, de plus nouveaux, et vend sans surfaire en Gros et en Détail" [1].
Granchez verkaufte sowohl französische Bijouterie als auch ausländische Artikel, wobei er auch immer auf Neuheiten bedacht war. Er hatte so großen geschäftlichen Erfolg, daß um die Neujahrszeit der großen Anzahl von Interessenten und Käufern nur durch polizeiliche Wache Einhalt geboten werden konnte, die vor dem Geschäft postiert, das Ein- und Ausgehen der Kunden regelte. Sogar deutsche Zeitschriften widmeten ihm ein Kapitel und ehrten ihn mit dem Bericht, daß auch Ausländer nach Paris kamen, die, von der Neugierde getrieben, sein Geschäft aufsuchten, um dort das "Resultat und gleichsam die Niederlage aller Erfindungen und Künste der feinen Welt und der Mode" zu besichtigen [2]. Deutsche Zeitschriften berichteten ständig über die Neuigkeiten bei Granchez. Im Jahre 1775 eröffnete Granchez ein eigenes Atelier in Clignancour, das zahlreiche Künstler beschäftigte. Die ausführlichen Anzeigen im Mercure de France zeichnen ein Bild von der reichen und materiellen Vielfalt der Bijouterie;Schmuckstücke bildeten einen großen Anteil daran. Mercier beschreibt:
"Petit Dunkerque" étincelle de tous ces bijoux frivoles que l'opulence paie, que la fatuité concoite, que l'on donne aux femmes honnêtes qui n'acceptent point de l'argent, mais bien des colifichets en or parce qu'ils ont un air de décence. De nombreux tiroirs sont remplis de mille bagatelles où le génie de la frivolité a épuisé ses formes et ses contours... Il faut rendre justice

---

1)Paris, Archives Nationales, Abb. in: Allemagne,H.R.d'., Les Accessoires, Band I-II, Pl. III.
2)Journal der Moden, Februar, 1786.

au goût du maitre. Il anime, il dirige les artistes, il imagine ce qui doit plaire... La bijouterie a fait plus de progrès depuis qu' il a mis sous les yeux du public des modèles élégants et variés ,qu´elle n' en avait fait depuis longtemps...Les bijoux du Petit Dunkerque semblent d'accord aujourd'hui avec nos petits appartements, nos jolis meubles, notre habillement et notre coiffure.Il est donc en tout des rapports secrets qui ont leur origine et leur liaison."[1)]

Granchez annonciert in den Jahren 1775 und 1776 unter einer enormen Anzahl von Bijouterien eine beträchtliche Kollektion Schmuck aus Stras:

"Bijouterie

Le Sieur Granchez, Bijoutier de la Reine, au petit Dunkerque, vis-a-vis le Pont Neuf, vient de mettre au jour un nouveau portrait de la Reine ... Une collection considerable d'ouvrages en pierres de Stras d'Angleterre ... " [2)].

---

1)Mercier, L.S.,Tableau, 4, S. 49 ff.
2)Mercure de France, avril 1775, Avis I.

" C'est grand dommage que Delille,
Du Pinde bijoutier charmant
Ait joint le strass au diamant
Et brillanté l'or de Virgile "

Lebrun

Aus : Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle, hrsg. v. Pierre Larousse, Paris, 1875, S. 1131.

4. GEORGES FRÉDÉRIC STRAS

Über den Lebenslauf Georges Frédéric Stras' wird eine Vielzahl von widersprüchlichen Angaben gemacht. Hauptsächlich die deutsche Literatur des 19. und 20.Jh. stiftet Verwirrung. Einige Autoren schreiben über einen gewissen Joseph Strasser aus Wien, andere verweisen ihn nach Paris. Er soll sowohl im 18. Jh. als auch im 19.Jh. gelebt haben.
Um eine klare Übersicht zu bekommen, wird zunächst die nachweisbare Biographie aufgeführt, getrennt von den Geschichten um Stras, die anekdotenhaft bleiben [1].
Die ersten Nachforschungen über den Lebensweg Stras' stellte August Jal an, der die Sterbeurkunde Stras' aufgefunden hat [2]. Germain Bapst veröffentlichte den Wortlaut der Adressenkarte Stras' [3], aber besaß keine Kenntnis über Jals Forschungsergebnisse, da er ein falsches Sterbedatum angibt (1770 statt 1773). Geburtsort und Lehrzeit Stras' dokumentiert Hans Haug und stellte nach ausführlichen Recherchen fest, daß Stras in Wien nicht nachweisbar ist [4]. Ferner liegen in den Archives Nationales in Paris Dokumente, die eindeutig die Tätigkeit Stras' in Paris beweisen. Sowohl französische und deutsche Nachschlagewerke, als auch zeitgenössische Autoren bestimmen teils im selben Wortlaut Stras als Name eines Juweliers und Erfinders, der als erster die nach ihm benannten Simili-Diamanten in Mode gebracht hat [5].

---

1)S. hierzu 4.1.
2)Jal, Auguste. Dictionnaire Critique de Biographie et d' Histoire, Paris, 1872, repr. Genf 1970, S. 1152.
3)Bapst, G., Histoire des joyaux, S. 420.
4)Haug, H. Les Pierres de Strass et leur Inventeur , in: Cahiers de la Céramique de Verre et des Arts du Feu, 23, 1961. S. 175 ff.
5)Dictionnaire Portatif des Arts et Métiers, Band II, S.81; Dictionnaire Portatif de Commerce, Liège, 1770, S.505 f; Vocabulaire Technique ou Dictionnaire raissonné, hrsg. v. M. Jaubert, Paris 1773, Band II, S. 530; Beckmann, J., Anleitung zur Technologie, S.303; Jacobssons technologisches Wörterbuch, Berlin, Stettin 1784, o.S. "Straß".

Georges Frédéric Stras [1] wurde am 29. Mai 1701 in Wolfisheim in der Nähe von Straßburg geboren. Seine Eltern waren Marie Marguerite Redslob (1657-1722) und Jean Frédéric, protestantischer Pfarrer in Wolfisheim. Im Jahre 1714 begann Stras eine Lehre als Goldschmied im Atelier von Abraham Spach in Straßburg. In diesem Atelier, das von 1684 bis 1789 bestand, wurden zusammen mit Stras noch andere Juweliere ausgebildet. Dazu zählten Erhard Goetz aus Nürnberg, Franz Ruprecht Herfeld aus Speyer, Christian Ackermann aus Leipzig und Johann Dunckel aus Breslau.

Nach Beendigung seiner Lehrzeit am 13.07.1719 liegt der Werdegang Stras' zunächst im Dunkeln. Es ist anzunehmen, daß er, wie in der damaligen Zeit üblich, auf Wanderschaft ging. Einer Aussage Beckmann's [2] aus dem Jahre 1780 ist Glauben zu schenken, daß Stras sich in München aufhielt, um sich in der Juwelierkunst fortzubilden. Da Stras aus seiner Lehrzeit Erhard Goetz aus Nürnberg kannte, ist anzunehmen, daß er mit ihm nach Süddeutschland kam.

Am 11. Februar 1733 bestätigt ein Dokument Stras in Paris [3]. In diesem Dokument wird Stras verpflichtet, Schadenersatz an eine Mme Prevost in Höhe von 50 livres zu leisten. Es geht daraus hervor, daß Stras compagnon bei Mme Prevost war, die als Witwe das Atelier des Juweliers Joseph Prevost weiterführte [4].

Der Begriff "compagnon" wurde in den französischen Statuten des 18. Jh. genau definiert. Demnach durften Witwen eines Juweliers das Atelier selbst weiterführen und "compagnons" aufnehmen, die üblichen Lohn bezogen und sich auf die Maitrise vorbereiteten. Vor-

---

1)"Stras" wird in allen Dokumenten nur mit einem "s" geschrieben.
2)Beckmann, J., Anleitung zur Technologie, S. 303.
3)Paris, Archives Nationales, T 1490 (10).
4)Haug, H., Les Pierres de Strass, S.182, gibt fälschlicherweise das Datum 1724 an, das Holey,J. Die Geschichte vom Straß, Trappenkamp 1972, S.2, übernimmt.

aussetzung dafür war, daß der Bewerber das 20.Lebensjahr vollendet hatte [1].

Stras erhielt am 15. Mai 1734 den Titel "Maitre Orfèvre et Joaillier privilegié du Roi" und gründete ein eigenes Atelier [2]. Dieser Titel besagt, daß er als Juwelier für den König arbeitete.
Als erstes Nachschlagewerknahm das Dictionnaire de l'Academie "Stras" im Jahre 1740 auf und erklärte den Begriff als eine chemische Zusammensetzung, die den Diamant imitiert und ihren Namen von dem Erfinder Stras bezieht [3].

1750 kamen seine Nichte Susanne Elisabeth Stras aus Straßburg und Georges Michel Bapst aus Schwäbisch Hall zu Stras nach Paris. Bapst wurde "compagnon". Seine Übernahme des Ateliers, von dem sich Stras 1752 angeblich zurückzog [4], ist anzuzweifeln, da einige Aussagen gegen die "Übernahme" Bapst und das Zurücktreten Stras sprechen. Ein Zeitgenosse Stras', der Juwelier Pouget betont 1762 die außerordentliche Beliebtheit des Simili-Diamantschmucks, sodaß Stras nur noch diesen Schmuck verkaufte und damit schon in dieser Zeit zu den reichsten Juwelieren in Paris zählte [5].
Ferner wird der Rücktritt Stras'mit der Taufurkunde Georges Frédéric Bapst, Sohn Georges Michel Bapst und seiner Ehefrau Suzanne Elisabeth Stras, widerlegt. Diese Urkunde vom 23. Juni 1756 verzeichnet als Paten G. F. Stras mit dem Zusatz "joaillier du Roi" [6]

---

1)Status, Article VIII, titre IV, Article III, titre VIII.
2)Bapst, G., Histoire des joyaux, S. 419.
3)Der selbe Wortlaut in der Ausgabe von 1762.
4)Haug, H., Les Pierres de Strass, S. 179; Holey, J., Die Geschichte vom Straß, S. 4.
5)Pouget, fils, Traité, S. 21, vgl. Zitat in 4.3.
6)Nocq, Henry. Les Poincons de Paris, Paris 1968, Band I, S. 63.

Es ist jedoch anzunehmen, daß G.M. Bapst "Stellvertreter" von Stras wurde. Gemäß der Eintragung im Cour des monnaies vom 15. Dez. 1752 [1] erhielt Bapst am 1. Dez. 1752 den Titel "joaillier privilegié du Roi". Eine Bemerkung wurde anschließend hinzugefügt: "en remplacement de Stras, son beau père". "Remplacement" ist auch als "Stellvertreter" zu übersetzen.
Im Jahre 1770 starb G.M.Bapst, dessen Witwe Susanne Elisabeth bald danach Louis Frédéric Bachmann heiratete. Drei Jahre später, am 22. Dezember 1773, nach langer Krankheit starb Georges Frédéric Stras.

Er hinterließ ein Testament [2] in dem er seine Nichte Susanne Elisabeth und seinen gleichnamigen Neffen Georges Frédéric Stras als Universalerben einsetzte. Beide übernahmen gemeinsam mit Bachmann das Geschäft. Vier Jahre später, am 19. Januar 1778, legte der "Cour des Aydes" die Pfändung des Vermögens Georges Frédéric Stras', des Neffen, fest.Aus einem Brief vom 2. Juni 1778, unterschrieben von einem gewissen d'Angiviller geht hervor, daß Stras am 23.Januar um Aufschub der Versteigerung gebeten hatte. Doch nun müsse er im Namen des Königs die Direktion aufgeben ("terminer la direction Stras") [3]. Damit behält Beckmann Recht, der 1780 schreibt, Stras sei in Paris gestorben und hinterließe seinem Sohne (in Wirklichkeit Neffe) eine halbe Million, der jedoch vor einigen Jahren Bankrott gemacht habe [4]. Nach dem Tod Elisabeth Stras, 1789, übernahm ihr ältester Sohn Georges Frédéric Bapst (Stras'Patensohn) die Leitung des Ateliers. Dieser war zuvor bei Jacquemin, dem Hofjuwelier, in Aus-

---

1)Bapst, G. Inventaire de Marie Josèphe de Saxe, Dauphine de France, Paris 1882, S.1.
2)Paris, Archives Nationales, Y 60.
3)ebd., T 200 (12)
4)Beckmann, J., Anleitung zur Technologie, S. 303.

bildung gewesen. Als Maitre Orfèvre schloß er sich Aubert, Joaillier de la Couronne, Bachmann, Orfèvre, und Menière, ebenfalls Joaillier de la Couronne als Teilhaber an. Bapst erhielt die Stelle von Boehmer, der in das Ränkespiel der berühmten Halsbandaffaire der Königin mit hineingezogen, seine Arbeit niederlegen mußte [1]. So entstand die Juweliersfamilie Bapst, die immer im Dienste der französischen Monarchen stand (bis 1937) und auf ihren Gründer Stras zurückzuführen ist [2].

4.1. Stras, Anekdote und Theaterstück

In Wien veröffentlichte 1857 der Journalist und Lokalschriftsteller Carl Müller "Studien zur Geschichte Österreichs im novellistischen Gewande". Dieses Buch beinhaltet die Geschichte eines Herrn Josef Strasser [3], der mit seiner Frau und seinen Töchtern in Wien, der Josefstadt wohnte und chemische Experimente durchführte. Mineralkörper verschiedenster Färbung sollen stets in seinem Fenster gelegen haben. Eines Abends erschien Strasser mit seiner Familie auf einem Fest im Hause "Zur Mehlgrube" auf dem Neuen Markt in Wien. Seine Frau und die beiden Töchter hoben sich durch besonders reichen Brillantschmuck hervor. Sie erregten damit großes Aufsehen, sodaß die anwesende Polizei annahm, der Schmuck sei auf unehrenhafte Weise in den

---

1)Nach eigener Korrespondenz mit M. Michel Bapst.
2)Zwei Beispiele von Schmuckstücken, s. Anhang Nr. 2.
3)Nach Kurzel-Runtscheiner, Erich. Pierres de Stras und die Strasser Legende, Wien 1948, S. 6 ff.

Besitz der Familie gelangt. Strasser wurde von der Polizei verhaftet.
Der Fall wurde an die Kaiserin Maria Theresia herangetragen und von ihr persönlich aufgeklärt, nachdem sie sich von Strasser über die Herstellung von künstlichen Diamanten berichten ließ. Sie riet ihm nach Paris zu gehen, um dort seine Erfindung allgemein bekannt zu machen.
Dieser Geschichte wird eine weitere hinzugefügt, die von dem Engländer Dollond erzählt, der Optiker in London war. In Wien lernte er die Tochter Strassers kennen und hielt um ihre Hand an. Strasser willigte ein und schenkte seinem Schwiegersohn Dollond eine grüne Glasmasse, mit der er nach London zurückkehrte und sodann eine folgenreiche Entdeckung machte. Mit dem Straßerschen grünen Stein soll er die ersten achromatischen Ferngläser entwickelt haben. Diese Zusammensetzung bezieht sich aber auf die ersten achromatischen Linsen, die 1758 in der Werkstatt Dollond's entwickelt wurden, eine Perfektion des Flint-Glases, das in der Optik Anwendung fand. Über eine Verbindung zwischen Dollond und "Strasser" lassen sich keine Beweise anstellen.

Diesen Stoff, den Carl Müller in Buchform veröffentlichte, nahmen kurz nach dem Erscheinungsjahr zwei Autoren wieder auf und verarbeiteten ihn zu einem Lustspiel und einem Roman. Adolph Schmiedl, der unter dem Pseudonym E. Salmoser schrieb, verfaßte in fünf Akten das Lustspiel "Pierres de Strass", welches fünfmal zwischen dem 20. März und dem 21. April 1858 in Wien aufgeführt wurde. Es erzielte jedoch keinen Erfolg und wurde daraufhin abgesetzt. Einen Tag nach der Erstaufführung, am 21. März 1858, erschien in der Wiener Theaterzeitung unter anonymer Federführung, wahrscheinlich von dem Herausgeber Adolf Bäuerle, der Roman

"Die falschen Brillanten". Dieser Roman, in Fortsetzungen angelegt, erzählt die Liebesgeschichte von Dollond und der Tochter Strasser. Diese Geschichte wurde aber nicht zu Ende geschrieben, sondern blieb ein Fragment.

Einen Triumph feierten die Wiener mit der Strasser-Geschichte noch im Jahre 1940. Als Operette "Brillanten aus Wien" kam sie am 31. August 1940 im Wiener Burgtheater als Premiere auf die Bühne und wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Die Zahl der Aufführungen spricht dafür. Bis zum 18. März 1944 wurde diese Operette insgesamt 176 Mal aufgeführt. Kurt v. Lessen und Alexander Steinbrecher, die Verfasser der Operette, hielten sich eng an die Geschichte von Carl Müller aus dem Jahre 1857.

In geringfügigen Abwandlungen wurde diese Geschichte von Strasser immer wieder als wahre Begebenheit von zahlreichen Autoren übernommen [1)].
Joseph Strasser aus Wien bleibt bis heute eine Anekdote. Sein Name wird weder im Wiener Personenstandsregister noch im Archiv der Stadt geführt. Genauso unbelegbar bleibt die Heirat von Dollond mit der Tochter Strasser, womit eine Verbindung Stras zu Flintglas ausgeschlossen wird.

4.2. Die Adressenkarte Stras'

Stras selbst gibt mit einer Adressenkarte nähere Angaben über seine Tätigkeit in Paris (s.Abb.Katalog Nr. B-D). Diese Art der kurzen Darlegung eines Juwelenhändlers war

---

1)Liste der Autoren nach Erscheinungsjahr geordnet(Auswahl) s.Anhang Nr. 3.

in der Geschäftswelt des 18. Jh. üblich und wurde mit künstlerischen Mitteln formal gestaltet. Eine Vielzahl von Adressenkarten zeichnen sich durch eine übereinstimmende Aufmachung aus. Die meisten sind Kupferstiche, die eine kartuschenähnliche Rahmung zeigen, die aus Blütenranken oder Schmuckstücken besteht, und in der ausgesparten Fläche eine erklärende Beischrift aufnimmt. Der Text enthält präzise Angaben über den Namen des Juweliers, seine Adresse, Verkaufsartikel und weitere Besonderheiten, die dem Kunden einen Überblick über das Wesentliche des Angebots verschaffen [1]. Nicht nur in Frankreich, sondern auch in England galt dieses Prinzip der Gestaltung von Adressenkarten, die namhafte Juweliere führten [2].

Den Auftrag, die Adressenkarte Stras zu entwerfen, erhielt Charles Nicolas Cochin, fils, im Jahre 1735. Dieser Entwurf gilt als der erste eigenständige und ist seine erste Gravur nach eigener Zeichnung [3].(Drei Jahre später, 1738 entwarf Cochin die Adressenkarte des Juweliers Roberdeau und im Jahre 1745 das Billet de Bal á Paré für den Dauphin anläßlich seiner Hochzeit zu Versailles am 24. Febr.)Jombert schreibt 1770 über Cochin's Ausführung:
"elle est extrememement rare avant la lettre: il n'y a point de difference sensible entre l'eau forte et le fini" [4]. Ein Exemplar "avant la lettre" befindet sich in der Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris [5].
Um einen Text von 13 Zeilen gestaltet Cochin eine

---

1)Mehrere Beispiele im Musée des Arts Décoratifs, Abb. in: Museums eigener Katalog "Adresses et Prospectus Publicitaires", Nr. 256/1, grand volume, Bibliothèque.
2)S.dazu 4.3.
3)Portalis, Roger,Beraldi, Henri, Les Graveurs du 18 ème siècle, 1880, repr. New York 1970, S. 558.
4)Jombert, Charles, Catalogue de l'oeuvre de Charles Nicolas Cochin, fils, Paris 1770, S.10, Nr. 23.
5)Museums eigener Katalog, 256/1, grand volume.

Rahmung, einer Kartusche ähnlich, deren Schwerpunkt im kompositionellen Aufbau auf dem unteren Bildteil in der Mitte liegt. Gemeinsam mit konkav geführten Ecken bildet ein Maskaron den Abschluß für die Darstellung von Meer und Felsen. Auf dem höchsten Felsabschnitt stützt sich eine weibliche Figur mit stoffreichem Gewand bekleidet.Sie greift mit ihrer rechten Hand in ein Füllhorn, dessen Inhalt von einem danebensitzenden Putto betrachtet wird. Eine Menge Schmuck - stücke entleert dieses Füllhorn auf den Felsen. Ihren linken Arm streckt die Frauengestalt einem Triton entgegen, der am unteren Felsen am Meerufer sitzt und in der linken Hand ein Gefäß hält. Hinter ihm liegt eine Nymphe, die im Wasser nach Gegenständen zu suchen scheint. Die Assoziation von Schmuckstücken liegt hier nahe. Zum oberen Bildabschluß hin rankt auf beiden Seiten ein Blütenzweig, der zu den beidseitig breiten, konkaven Ecken abschließend hinführt, in denen je ein Putto liegt. Beide Putti halten eine Girlande dem Namen STRAS entgegen, der von einem Ring mit sechs gefaßten Diamanten bekrönt wird.

An dieser Stelle wird deutlich, daß zwei Entwürfe für die Adressenkarte bestehen. Beide Ausführungen [1] zeigen den gleichen kompositionellen Aufbau, doch unterscheiden sie sich in Einzelheiten. Das Exemplar, oben beschrieben [2] scheint überarbeitet worden zu sein. Es zeigt hauptsächlich an den Rändern schärfere Linien und Abgrenzungen. Die Figuren sind schlanker, das Gesicht im Maskaron schmaler, die Frauengestalt in weniger voluminösem Tuch gehüllt als auf dem Exemplar in der Bibliothèque Nationale, zu dem die Ausführung "avant la lettre" in der Bibliothèque

---

1) In der Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes und Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris.
2) In der Bibliothèque de l'Union Centrale.

de l'Union Centrale gehört. Der größte Unterschied liegt in der Gestaltung des oberen Abschlusses. In diesem Exemplar, das im Cabinet des Estampes liegt, ist der Ring zum Blumenkranz geworden, der vom Kartuschenrand herabhängt. Die Begrenzung geht über den eigentlichen Blattrand hinaus und wird an dieser Stelle leicht abgeschnitten. Dieses Exemplar wirkt in seinen Proportionen dennoch virtuoser als das Exemplar mit Ring, das in sich strenger, mehr linear und einheitlicher erscheint. Jedoch steht das Bild des Textes im Gegensatz dazu. Es ist in sich unregelmäßiger und kleiner. Zu vermuten bleibt,daß der Entwurf mit Blumenkranz als Abschluß schließlich in Umlauf kam, da auf die sorgfältige Ausführung des Textes erst im endgültigen Exemplar Wert gelegt wurde [1].

Eine Übersetzung des Textes soll an dieser Stelle nicht erfolgen, da sie keine weiterführende Information ermöglicht, oder sogar eine Fehlinterpretation zuläßt. Über diesen Weg kommt Holey zu falschen Auslegungen. Er betrachtet das Wort "peint" als Schreibfehler, das "teint" heißen müsse; er mißt den "weißen Blättern", die so übersetzt keinen Sinn ergeben, ebenso ein minderes Wertmaß bei, wie der Bemalung von Diamanten, indem er den aktuellen Wertmaßstab anlegt. Er differenziert nicht den Begriff "pierre d'Orient" [2]. Um genaue Informationen aus dem Text zu erhalten, scheint eine Begriffserklärung hilfreicher zu sein, die über das Spezifizieren hinaus zusätzlichen Einblick in die allgemeine Situation

---

1)Original in der Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Größe: 8,5 x 11,0 cm. Die beiden Exemplare in der Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs sind Abzüge aus Publikationen, s. Abb. mit Ring bei Havard, H. Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration, Paris, 1887, 4. Band, S. 1155, Fig. 682. Publikation der Abb. "avant la lettre" wird nicht angegeben. Alle drei Ausführungen ohne Signatur.

2)Holey, J., Die Geschichte vom Straß, S. 6 f.

des Juwelierhandwerks in Paris des 18. Jh. bietet.

Stras stellt sich mit den ersten Worten als "Marchand Joyalier du Roy" vor. Dieser Begriff bezeichnet den Aufgabenbereich eines "mercier" und "orfèvre" der im Auftrag des Königs arbeitete. Mercier war synonym mit marchand und bezeichnete ausschließlich den Handel, in diesem Fall mit Juwelen. Den Händlern (marchands) war es weder erlaubt, Edelsteine zu schleifen, noch zu fassen oder zu polieren. Diese Tätigkeit blieb nur den Juwelieren vorbehalten. Die Jouaillier [1] gehörten dem Corps des Orfèvres an, deren Hauptaufgabe in der Verarbeitung von Edelsteinen zu Schmuckstücken lag. Darüber hinaus wurde ihnen gesetzlich erlaubt, Handel damit zu treiben. In Paris gab es sechs Corps de Marchands, die Anteil am Kommerz hatten. Dazu zählten in klassifizierter Ordnung "la Draperie", "l'Epicerie", "la Mercerie", la Pelleterie", la Bonneterie" und "l'Orfèvrerie" - das Goldschmiedehandwerk, das schon im Jahre 1330 von Philippe VI.de Valois zum Corps ernannt wurde [2].
Der Oberbegriff "Orfèvre" (Goldschmied) gab mit einem Zusatzbegriff eine spezifische Aufgabenbezeichnung an. Verarbeitete der Goldschmied Silber oder Gold zu Tafelaufsätzen, Tabatièren, Stockknäufen, Uhrgehäuse etc., so nannte er sich "Orfèvre - Bijoutier" [3]. Stellte er ausschließlich Schmuckstücke her, so wurde er "Orfèvre-Jouaillier" benannt; oft auch nur "Jouaillier" (Juwelier). Er durfte seine fertigen Schmuckstücke auch außerhalb des Landes verkaufen. Jeder Juwelier erhielt, nachdem er ein Meisterstück vorgelegt hatte, einen Stempel, der für Paris einheitlich war. Der persönliche Zusatz, die sogenannte Devise, bestand aus einer Markung. Generell

---

1)Schreibweise im 18. Jh. unterschiedlich.
2)Pouget, fils, Traité, S. 8o.
3)Abb. in: Encyclopédie, Recueil de Planches, VIII, Pl. I-VII.

führte der Stempel die Initialen des Namens, die Devise, eine gekrönte fleur de lys und zwei kleine Punkte [1]. Der Stempel Stras' führte seine Initialen G. F. S. und als Devise ein gekröntes Schwert [2]. Dieser Stempel, der wie alle anderen als Dokument in den Akten des "Cour de Monnoie" [3] eingetragen wurde, liegt nicht mehr vor.

Beschränkte sich der Orfêvre ausschließlich auf ein Teilgebiet der Juwelierkunst, dem Fassen, so nannte er sich "metteur en oeuvre". Die metteurs en oeuvres faßten jedoch nicht nur Edelsteine, sondern auch Similis. "Les Metteur - en oeuvre ne différent des Bijoutiers qu'en ce qu'ils ne font que monter les pierres fines ou fausses sur des bagues, des colliers, des pendans, ou autres ornemens de cette espece, au lieu que les autres font et enjolivent des tabatieres, étuis,pommes de cannes, boites de montres, etc." [4].
Für die Juwelierkunst waren außer Frankreich die Länder Deutschland, Flandern und England bekannt, wobei in Deutschland die Schmuckstücke unter technischem Gesichtspunkt in besonderer Feinheit und Genauigkeit gearbeitet wurden. Trotz dieser Perfektion übernahm man die stilistische Gestaltung der Schmuckstücke von französischen Juwelieren [5]. Ihr Atelier, ihren Arbeitsplatz und das Instrumentarium werden auf Kupferstichen aus der Zeit von 1765 in der Encyclopédie dargestellt [6].

---

1)Umfassende Zusammenstellung von Juwelier-Stempeln des 18. Jh. in Paris, Abb. in: Beuque, E. Frapsance. M. Dictionnaire des Poicons de Maitres Orfêvres Francais du XIV siècle à 1838, Paris 1964. Stras wird nicht aufgeführt.
2)Bapst, G. Histoire des joyaux, S. 420.
3)Paris, Archives Nationales.
4)Encyclopédie, Band X, S. 473.
5)Journal der Moden, May, 1786, S. 178.
6)Abb. in: Encyclopédie,Recueil de Planches, VIII, Pl. I, VIII, IX - XI.

Später wird Stras in seinem Testament [1] "mercier - bijoutier" genannt, was ihn als Händler von Galanteriewaren auszeichnet. Zusätzliche Bezeichnungen seiner Tätigkeit führt eine Notariatsakte [2]. Hierin wird er beschrieben als "marchand joyallier", wie auf der Adressenkarte, als "mercier - bijoutier", übereinstimmend mit der Bezeichnung im Testament und als "md. orfèvre -joaillier", was auf seine Tätigkeit als Juwelier hinweist.
Die Begriffserklärung macht deutlich, daß eine Tätigkeit die andere nicht ausschloß. Stras war sowohl Händler, als auch Juwelier, der Schmuckstücke herstellte und sie zusammen mit Bijouterieware (Galanterieware) am Quay des Orfèvres im Haus "Duc de Bourgogne" verkaufte.
Jedes Haus erhielt einen Namen als Orientierungshilfe für Kunden. Der Quay lag im ältesten Viertel von Paris, im Quartier de la Cité. Die Geschäfte waren in architektonisch gleicher Art in langer Front aufgereiht und boten eine Fülle von Gold- und Silberwaren an, die jedermann erstaunen ließ [3]. Jedes Atelier war von der Straßenseite einsichtbar. So konnten die Passanten dem Werdegang eines Schmuckstücks zuschauen. Ein Ofen war in jeder Juwelierwerkstatt für die Verarbeitung unentbehrlich. Er sollte sechs Fuß von der Straßenseite entfernt stehen und von außen sichtbar sein. Er bestand aus einer hohen Öffnung, über die sich der Kaminabzug zur Decke hin verjüngte. In der Öffnung war auf halber Höhe eine dicke Platte eingezogen. Auf ihrer linken Seite befand sich die Feuerstelle [4].

Stras wendet sich in seiner Adressenkarte an alle Schmuckfasser innerhalb und außerhalb Frankreichs.

---

1)Paris, Archives Nationales, Y 60.
2)ebd., Y 14558.
3)Mercier, L.S., Tableau, I, S. 352.
4)Abb. in: Encylopédie Recueil de Planches, VIII, Pl. I.

Er bietet ihnen die "Feuilles blanches" an, die zu erstellen sein Geheimnis bleibt. Die gleichen stellt er mit Perfektion in Farbe her. Die "Feuilles blanches" waren Plättchen aus papierdünn geschlagenem Silber,die poliert einen hohen Glanz erhielten. Als Folie unter Diamanten oder deren Similis gelegt, verliehen sie dem Stein eine noch höhere Lichtbrechung. Farbige Folien wurden unter farbige Edelsteine gelegt. Die Kunst bestand in der technischen Ausführung, in dem Zuschneiden und dem genauen Einlegen in die Montur. Dies war eine der Hauptaufgaben der Fasser [1].

Weiter führt Stras die Bemalung aller Edelsteine an, die auf diese Weise denen des Orients entsprachen. In der Fachsprache des Juweliers verstand man unter dem Wort "pierres d'Orient" einen Qualitätsbegriff. "D'Orient" galt als Beiwort, das hohen Grad an Härte und Glanz bezeichnete, zutreffend auf alle Edelsteine, gleich welcher Art und Herkunft. Diese pierre d'Orient konnten auch aus Europa stammen [2].
Über das Bemalen von Edelsteinen, im besonderen der Diamanten, äußert sich Stras selbst ein paar Jahre später in einem Brief vom 6. Mai 1764, der im Juni desselben Jahres im Mercure de France veröffentlich wird. Darin führt er Beschwerde über diejenigen, die sich anmaßen, die Kunstfertigkeit zu besitzen, Diamanten in allen Farben zu bemalen. Im Besonderen greift er Mlle Granier an, die es gewagt habe am 19. April 1764 zu avisieren und vorgibt, die einzige Kennerin dieser Kunst zu sein. Statt dessen, so Stras, liegt das Bemalen von Diamanten als Geheimnis seit vielen Jahren in der Familie des berühmt gewordenen M. Trochus und wird heute noch (1764) von seinen Großnichten, den Mlles Goujon bewahrt. Sie

---

1)Encyclopédie, Band VI, S. 656; vgl. hierzu 1.3.1; ausführlicher in: 5.1.2.
2)Encycloédie, Band XII, S. 594.

wohnten in der Rue de Harlai und praktizierten diese Arbeit mit Bewunderungswürdigkeit. Es gab eine Zeit, in der er, Stras, bei den Mlles diese Kunst geübt habe. Nur diese beiden Damen wissen, auf welche Weise ihm die Fertigkeit des Bemalens von Diamanten gelang. Mit ihrer Hilfe habe er eine Perfektion erreicht, über die sich,zu Gunsten der Juwelierkunst,zu freuen sei, da sie auf diese Weise bereichert wird. Es sei jedoch nicht zu ertragen, daß die Öffentlichkeit täglich den Anzeigen von Ignoranten ausgeliefert ist, die nur eine Masse von Gewinnsüchtigen darstelle. Ihre Arbeiten, von geringer Haltbarkeit, seien gerade gut genug, an Fächern oder ähnlichen Gegenständen angebracht zu werden. Diesen Arbeiten gebühre Strafe statt Ruhm [1]. Mit diesem Brief zeigt Stras, daß das Bemalen von Diamanten zur Kunstfertigkeit eines Juweliers gehörte. Dabei stellte er seine eigenen Arbeiten mit denen der Mlles Goujon in selbstbewußter Haltung über die der anderen.
Stras verkaufte, so seine Adressenkarte, außer Goldpuder noch Diamanten und andere Edelsteine, gefaßt oder ungefaßt in großen und in kleinen Mengen und alles zum günstigen Preis.

Aus dem Schriftbild des Textes, besonders der Karte mit Blumenkranz (Cabinet des Estampes), heben sich deutlich einige Wörter durch Größe und langgezogene Schreibweise hervor. Aneinandergereiht ergeben sie einen Sinnzusammenhang. Sie formulieren so die kürzesten und inhaltlich wichtigsten Aussagen und stehen als Anpreisung da:
STRAS - Joyalier du Roy-Avertit-Metteurs en oeuvre - Pays - Secret - Feuilles - Peint - Pierres - d'Orient-Vend-d'Or-Diamans - Pierreries - Prix.
Aus der Adressenkarte geht nicht klar hervor, daß die Diamanten schon Similis waren. Ob die beiden Worte STRAS - Diamans sinngemäß zusammengezogen schon 1735 als allge-

---

1)Keine wörtliche Übersetzung, sondern Zusammenfassung der wesentlichen Aussagen. Zur Bemalung s. 1.3.1.; 3.1.; und Anhang Nr. 1.

meinverständlicher Begriff für Similis galten, wird hier noch nicht deutlich. Stras selbst machte darüber keine besonderen Angaben.

4.3. Definitionen zu Stras

Nachschlagewerke und Literatur des 19. und 20. Jh. hauptsächlich ausfranzösischem und deutschem Sprachraum führen Stras grob unterteilt in drei Begriffen. Sie definieren Stras als Person, als eine chemische Zusammensetzung oder als eine gemmologische Eigenschaft. Das Schwergewicht der Definitionen liegt auf der Angabe über Ingredienzien, in ihren substanziellen und quantitativen Eigenschaften. Teilweise substanziell ähnliche Bestandteile werden vergleichend gegenübergestellt. Die englischen Nachschlagewerke sprechen kaum von Stras, sondern ordnen diesen Begriff als Personenangabe meist unter dem Schlagwort "paste" ein, was soviel bedeutet wie Glaspaste und mit dem französischen Wort "pate" ethymologisch verwandt ist.
Die verschiedenen Definitionen können nur rein zeitlich zwischen den zeitgenössischen Angaben des 18. Jh. und den Nachfolgenden betrachtet werden, da die Angaben aus dem 19. und 20. Jh. in allen drei der oben genannten Kategorien von Quellen differieren können. Eine Aufzählung in Schlagworten macht die Vielfältigkeit der Bestimmungen über Stras deutlich:
Stras ist demnach Juwelier, Goldschmied, Erfinder, artiste, ouvrier. Stras ist Diamantimitation, farbiger künstlicher Stein, Glasfluß, Glaspaste, Bleiglas,Mainzer Fluß, Amausen, dem Flintglas ähnlich. Stras ist Werkstoff zur Nachahmung von Edelsteinen, eine Glassorte, Schmelzglas, eine farblose Glasmasse, pierres fausses

(falsche Steine), pierre du Rhin (Rheinkiesel), eine Variante des Kristalls, ein Ausdruck in der Bijouterie, eine Basis für künstliche Farbsteine und eine Bezeichnung für künstlich gefärbte Diamanten, für böhmische Steine. Stras wird figurativ verwendet für die Pracht falschen Glanzes [1]. In der materiellen Zuordnung findet eine Übereinstimmung in der Angabe von Glas statt, wobei ohne Ausnahme der reine Werkstoff gemeint ist. Stras ist, wie auch Quellen zeigen, materialspezifisch und in der Definition nicht "Schmuckstück". Begriffe wie paste, pate oder Glaspaste ergeben sich aus dem Zusammenhang von Substanzen und ihrer Bearbeitung, die wie alle übrigen Materialbegriffe nur mit einer chemischen genauen Bestimmung erklärt werden können. Deshalb wird der Begriff "Schmuck" meistens hinzugefügt. Englische Juweliere in London preisen schon in der Mitte des 18. Jh. auf ihren Adressenkarten "falsestone" oder "paste jewellery" an, wie Anthony Ellines um 1750, der "paste buckles" verkauft. Die Hofjuweliere George Wickes und Samuel Netherton, bieten gemeinsam an: "A Variety of Falsestone Work, in Aigrettes, Earrings, Buckles etc". Diese Schmuckstücke wurden zwischen den Jahren 1751 und 1759 angeboten. Der Juwelier Morris preist 1760 "false Stone" im neuesten Stil eingesetzt, an. Ebenso zählt der Juwelier Simon Lesage (1739-1761) unter anderem "Falsestone Work in Aigrettes, Earrings etc." auf [2].

In Frankreich führt um die gleiche Zeit das Dictionnaire de l'Académie Francaise aus dem Jahr 1740 denselben Wortlaut wie in den späteren Ausgaben von 1762 und 1798. Es bezeichnet Stras als eine Komposition, die Diamanten

---

1)Begriffserklärungen, s. Anhang Nr. 4.
2)Heal, Ambrose. The London Goldsmiths 1200-1800, Cambridge 1935, Abb. Pl. XXV, XLV, XLIX,LXXXVI.

imitiert und ihren Namen von dem Erfinder erhält [1].
Im Jahre 1773 übernimmt das Vocabulaire Technique [2] denselben Wortlaut aus dem Dictionnaire Portatif de Commerce, das drei Jahre zuvor, 1770, erschien.
"Les pierres fausses ou de composition les plus à la mode sont les stras, nom d'un Joailler de notre temps qui, le premier, les a mis en vogue; elles ne different des fines que par moins de dureté et un plus grand poids. Voyez au mot Verrerie la composition de ces diamants factices" [3].
Das Dictionnaire Portatif de Commerce fügt noch hinzu, daß viele dieser Steine in Genf zu Schmuckstücken verarbeitet werden. Bemerkenswert ist, daß Stras nicht (wie 1740 im Dictionnaire de l'Académie) als der Erfinder von Simili-Diamanten bezeichnet wird, sondern als derjenige, der sie in Mode gebracht hat. Die Besonderheiten, die Stras 1735 noch in seiner Adressenkarte vorweist, sind ab 1740 nicht mehr für ihn spezifisch. Sein Name wird in zeitgenössischen Schriften ausschließlich verbunden mit Simili-Diamanten, mit denen er seinen Einfluß im Juwelierhandwerk geltend machte [4].
Eine der ausführlichsten Erklärungen gibt der Juwelier und ehemalige Schüler Lempereur's, Pouget. Pouget's Atelier "au Bouquet de Diamants" lag wie das von Stras am Quay des Orfèvres, was vermuten läßt, daß beide sich persönlich kannten.
In Verbindung mit Stras erwähnt Pouget den Namen Cheron,

---

1)"Stras, s.m. (On prononce l's final) Composition qui imite le diamant, et qui tire son nom de celui qui en est l'inventeur", Dictionnaire de l'Académie Francaise, Paris, 1740, o.S.
2)Vocabulaire Technique, S. 530.
3)Dictionnaire Portatif de Commerce, S. 505; s. auch 5.
4)Fontenelle, Julia de, Malepeyre, Eugène. Nouveau manuel complet du verrier et du fabricant de glaces, cristaux, Paris 1853, S. 179, behauptet fälschlicherweise, daß der Name Stras aus England kam.

ein Juwelier, der ebenfalls Simili-Diamanten unter eigenem Namen herstellte. Von beiden Juwelieren, Stras und Chéron, habe jedoch Stras den stärkeren Zulauf. Der Relevanz dieser Quelle wegen, soll sie hier in vollem Wortlaut wiedergegeben werden :

" LE STRAS ET LE CHERON

Ces deux Pierres factices portent leur nom de deux Jouailliers qui vivent encore. Le Stras surtout eut une vogue si prodigieuse, que pendant quelques tems les femmes qui le trouvoient à meilleur marché, ne portoient plus que de ces pierres; mais comme elles étoient si tendres, qu' au bout de quelques mois elles ne brilloient plus, lorsqu'elles s'en plaignoient, il repondoit, " Je travaille tous les jours à la dureté." Il y a si bien travaillé, qu' il ne vend plus que du Diamant, et est aujourd'hui un des plus riches Jouailliers de Paris. Le Chéron est la meme composition perfectionnée. Voici la maniere dont elles se sont, et que tout le monde scait. : Une livre de Christal de Roche, huit onces de Nitre, quatre onces de Borax, deux onces d'Arsenic blanc; le tout mis en infusion à un feu fort vif, donne un Christal qui sert de base aux autres pierres, en y ajoutant la couleur. Faites fondre à un feu très violent, six onces de ce Cristal, un gros d'Orpiment,une once de Safran de Vénus , deux grains d'or fulminant ; vous aurez un Rubis. Quatre onces de ce Cristal, deux onces de Minium, un scrupule de Safran de Mars,ou de Chaux d' Argent, et dix grains de Verd-de-gris, font l'Emeraude. La Topaze avec du Saffre, de l'Esprit de Nitre et l'écaille du cuivre. Le Saphire, avec de la Manganese. L'Aigue-Marine, avec les yeux de boeuf qui se trouvent dans les vitres. : Voyez le Nouvel Art de la Verrerie, 1752,page 278." [1].

---

1)Pouget, fils, Traité, S. 21.

5. HERSTELLUNG DES MATERIALS STRAS

Außerhalb Frankreichs wurden in Deutschland und England große Mengen von Simili - Edelsteinen hergestellt. Als Arbeitsanweisung dienten noch Kunstbücher aus dem 17. Jh. Der darin häufig verwendete Begriff "Composition" bezeichnet die Bestandteile in ihrer proportionalen Zusammensetzung, auch "Satz" genannt.
In London erscheint 1758 das Kunstbuch von Robert Dossie, in dem wesentliche Unterschiede zwischen Glas und "paste" allgemein herausgestellt werden [1]. Demnach war paste in Bezug auf Simili-Diamanten eine Variante in der Auswahl von Ingredienzien und unterschied sich von Glas durch weichere Konsistenz, worauf auch Plinius schon hingewiesen hatte [2].
Die Komposition von paste konnte in wesentlich kleineren Öfen geschmolzen werden, und brauchte bis zum Schmelzpunkt geringere Zeit als Glas. Während dem Glas nur das Notwendige an Flußmittel beigegeben wurde, war für paste ein höherer Anteil Blei und verschiedener Salze von Bedeutung. Damit wurde die Schmelze fließend gemacht und verlieh im besonderen dem Simili den erwünschten Diamantglanz. Farbige paste wurden in England seltener als Simili-Diamanten hergestellt. Für diese waren folgende Ingredienzien nötig: Weißer Sand, Bleioxyd, Pottasche, Salpeter, Arsenik, Magnesia [3]. Das Dictionary of Arts and Sciences, auf das auch die Encyclopédie verweist [4] gibt Jahre zuvor, 1754 - 55 in London mit seiner Publikation generelle Regeln zum Simili-Herstellungsverfahren bekannt. Es enthält sechs Anweisungen, von denen drei besonders wichtig waren [5]. Die Quantität

---

1)Dossie, Robert.The Handmaid to the Arts, London, 1758 u. 1764, S. 278 ff.
2)Vgl. hierzu l.l.
3)Dossie,R,a.a.O., S. 309.
4)Encyclopédie, Band XII, S. 597.
5)Dictionary of Arts and Sciences, hrsg. v. David Jefferys, London 1754-55, S. 1403 ff; erwähnt Stras nicht.

der Ingredienzien soll proportional präzise übereinstimmen. Alle Substanzen müssen sorgfältig mit einander vermengt sein und ausreichend genug im Feuer gestanden haben, damit sich keine Lufteinschlüsse bilden können.

Über Bestandteile und ihre Mengeneinheiten für Stras des 18. Jh. in Frankreich wurden keine Angaben von Stras selbst gemacht. Er hat keine Rezeptanweisungen hinterlassen. Bis heute besteht generelle Unkenntnis über die Zusammensetzung der Stras-Komposition. Auch R. Schmidt, der sich mit der Komposition eingehend beschäftigte [1] weist auf diese Unkenntnis hin. Zwar wird immer wieder auch in der neueren Literatur auf die Zusammensetzung hingewiesen, jedoch beruhen diese Erkenntnisse alle auf eingehende Untersuchungen von Strassteinen aus dem 19. oder sogar 20. Jh.
Dennoch ist eine Bestimmung, die sich direkt auf eine Stras-Komposition des 18. Jh. bezieht im Vocabulaire Technique aus dem Jahr 1773 zu finden [2]. Hierin werden die genauen Mengeneinheiten zwar nicht genannt, doch die Ingredienzien eindeutig aufgezählt. Stras wird auch hierin eindeutig als Begriff für Simili-Diamanten verstanden und von farbigen Similis deutlich getrennt.
Stras enthält demnach weißen Sand, sehr reines Alkalisalz, eine ausreichende Menge Mennige und Bleioxyd. Diese Bestandteile in einem Schmelztiegel mit einem kleinen Zusatz Salpeter auf großem Feuer geschmolzen, ergibt ein "weißes" Glas ohne Färbung, das einen schönen Kristall darstellt, der den Diamant imitiert und bekannt ist mit dem Namen "Straz" [3].

---

1)Schmidt, R. Über Straßgläser in: Keramische Rundschau, 22. Jan. 1925, S. 51 ff.
2)Vocabulaire Technique, Band IV, S. 391.
3)Zitat aus dem Vocabulaire Technique, s.Anhang Nr. 5.

Elf Jahre zuvor verweist Pouget auf die Komposition Cherons, die auf verbesserte Weise mit der von Stras gleich ist [1]. Der Unterschied lag nicht in der Zusammenstellung der Ingredienzien, wie sich zeigen wird, sondern muß in deren quantitativer Zuordnung gelegen haben. Pouget's Hinweis in einer Fußnote mit den Worten "Voyez le Nouvel Art de la Verrerie, 1752, page 278"[2] fand in der nachfolgenden Literatur keine Beachtung. Jedoch ist dieser Hinweis weiterführend und kennzeichnend für die Stras spezifische Komposition. Ist "Nouvel" im Sinne eines Adjektivs zu verstehen, so scheint es sich um die französische Übersetzung aus Kunckel's Kunstbuch "Ars Vitraria" zu handeln, die 1752 in Paris erschien [3]. Da Titel, Erscheinungsjahr und Seitenangabe mit Pouget's Hinweis als Fußnote übereinstimmen und dem Thema der Herstellung von Simili-Diamanten entsprechen, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Stras und Cheron die Rezeptanweisungen Kunckel's erprobten.
Die Encyclopédie [4] weist den Leser, der mit der Glaskunst nicht vertraut ist, auf Neri-Merret's Ausgabe. Dagegen fällt Dossie [5] ein schlechtes Urteil über Neri und Merret, aber schätzt die Ausgabe Kunckel's, da dieser die Irrtümer seiner beiden Vorgänger nicht übernimmt, sondern eigene, verbesserte Ergebnisse und Vorschläge hinzufügt.
Da Stras in der Nähe von Straßburg aufgewachsen war, und deshalb der deutschen Sprache wohl mächtig gewesen sein muß, ist es möglich, daß er seine Kenntnisse aus der Ausgabe des 17. Jh. bezogen hat. Die übereinstimmenden Angaben weisen auf einen beigefügten Anhang Kunckel's hin, in dem über mehrere Seiten Verbesserungsvorschläge zur Herstellung von Simili-Diamanten gemacht werden.

---

1)Zitat aus Pouget, fils, Traité, S. 21, s. 4.3.
2)ebd., S. 21
3)Vgl. hierzu 1.4.3.
4)Encyclopédie, Band XVII, S. 154.
5)Dossie, R., The Handmaid, Vorwort.

Kunckel selbst hat all diese Varianten von Kompositionen erprobt, mit dem Ergebnis, daß er eine höhere Härte der Simili-Diamanten als die Neri's erreichte.

Als erstes gibt Kunckel die Zubereitung des weißen Sandes an, der aus schwarzem Feuerstein besteht und naß in das Feuer gelegt werden soll, damit er nicht in zu kleine Teile zerspringt. Nach dem Glühen werden die Teile in klarem Wasser abgekühlt und nach dem Trocknen in einem Mörser zu Pulver zerstoßen. Da der Mörser aus Eisen besteht und kleinste Teilchen an die Substanz abgibt, ist Aqua fortis (Scheidwasser) überzugießen, das sofort wieder abgegossen wird. Dieser weiße Sand ist nur für die Herstellung von Simili-Diamanten notwendig. Als Ersatz für weißen Sand kann "weißer Kiesling", d.h., Kieselstein genommen werden, mit dem die Prozedur der Herstellung von weißem Sand zu umgehen ist. Jedoch wird auf die dünnflüssigere Schmelze hingewiesen, die dem Stein geringere Härte verleiht. Hinzukommt, daß diese Komposition länger im Feuer stehen muß. Kunckel gibt fünf Varianten für Kompositionen mit weißem Sand an [1]. Als Zusatz zu diesen fünf Möglichkeiten schlägt er noch eine weitere Abwandlung vor. Diese Komposition sei leichter als die übrigen zu erstellen: Anstelle von weißem Sand ist zu dieser Komposition Kristall oder "Venedig Glas" zu nehmen, die im Mörser auf das Kleinste zerstoßen werden. Das Gewicht soll acht Unzen betragen, dazu kommen Borax mit zwei Unzen und Salpeter mit einer Unze. Auch diese Komposition dient Farbsteinen als Grundlage. Der Vorteil dieser Zusammenstellung von Ingredienzien liegt in der Zeitdauer, da die Komposition weniger lang im Feuer zu stehen braucht. Kunckel bemerkt dazu, daß diese Komposition etwas weichere Simili-Diamanten ergibt und die Steine nicht so beständig sind, da mehr Anteile Borax und Salpeter zugegeben werden, als

---

1)S. Anhang Nr. 6 a-f, außer 6b.

bei Glas üblich.
Da diese Aussage mit der Pouget's übereinstimmt und Stras mit den Worten zitiert wird: "Je travaille tous les jours à la dureté" [1], ist anzunehmen, daß Stras speziell mit dieser Komposition experimentiert hat. Zudem wird deutlich, daß es für die Diamantherstellung nicht nur eine einzige Komposition gab, sondern zahlreiche Abwandlungen zur Verfügung standen mit dem Ziel, eine hohe Beständigkeit der Simili-Diamanten zu erreichen und in der Lichtreflexion so genau wie möglich den Diamanten zu entsprechen.

Eine exakte Übereinstimmung der Ingredienzien und ihrer Mengenanteile liegt in den Angaben Pouget's und Kunckel's erstem Vorschlag. Weißer Sand ist bei Pouget durch Cristal de Roche (Bergkristall) ersetzt worden, so wie Kunckel selbst vorschlägt [2]. Dies ist ein weiterer Beweis dafür, daß Pouget sich auf Kunckel in Verbindung mit Stras beruft, und daß diese Komposition in direktem Zusammenhang mit den "diamant de Stras" steht.
Das Vocabulaire Technique gibt Mennige (minium) neu hinzu und macht deutlich, daß noch zu Lebzeiten Stras eine breite Variationsmöglichkeit innerhalb der Kompositionen bestand [3]. Auf Grund dieser Tatsachen fällt ein feststehendes Datum für das Bekanntwerden der "diamant de Stras" weg. Vielmehr ist das Entstehen der Simili-Diamanten Stras' als ein "Procedere" zu verstehen, das sich über die Zeitspanne zwischen 1735 (dem Erscheinungsdatum der Adressenkarte) und 1740 (der ersten Erwähnung Stras im Dictionnaire de l'Académie) erstreckte [4]. In dieser Zeit muß Stras bekannt geworden sein und der für ihn spezifische Simili-Diamantschmuck seinen Namen erhalten haben, wobei schon zu Lebzeit Stras' diese Schmuckart nicht ausschließlich mit der Person identisch zu sein

---

1) Pouget, fils, Traité, S. 21.
2) S. Anhang Nr. 6 a-b.
3) Zweckbestimmungen der Ingredienzien s. Anhang Nr. 7.
4) S. dazu 4.3.

brauchte. Damit wird verständlich, daß Granchez 1775 die "Stras d'Angleterre" anpreist, als ein Begriff, der sogar auf Simili-Diamantschmuck aus dem Ausland übertragen werden konnte [1].

Die Zubereitung der Komposition erfolgte in kleinen Mengen in geschlossenen Tiegeln, die in einen Windofen gestellt wurden. Große Glasöfen waren nicht notwendig, da die Komposition schneller als gewöhnliches Glas schmolz. Statt dessen konnten gewöhnliche Öfen, die in jedem Atelier eines Goldschmieds standen, benutzt werden [2]. Das erkaltete Schmelzgut konnte dann weiter verarbeitet werden, wenn es den Anforderungen entsprach. Zeitgenössische Aussagen [3] bestätigen, daß sich Stras von echten Diamanten nur durch geringere Härte und höheres Gewicht unterscheidet.Je weicher das Material, um so weniger beständig ist es, wobei sich das Lichtbrechungsvermögen und der Glanz verringern, was auch Stras zu ständigem Experimentieren veranlaßt [4]. Das Ziel der wiederholenden Versuche bestand in dem Gerechtwerden dieser Ansprüche, um dem Feuer des Diamanten zu entsprechen. Die diamantsde Stras sollten so wenig wie möglich Lufteinschlüsse haben, die sich zwangsläufig während des Schmelzvorgangs einstellten. Je länger die Komposition im Feuer stand, um so härter wurde die erkaltete Masse. Die Lufteinschlüsse verringerten sich, aber gleichzeitig verlor die Masse an Glanz, ein Nachteil, den es galt weitgehend zu vermeiden, um der folgenden technischen Weiterverarbeitung

---

1)S.dazu 3.2.
2)Vgl. hierzu 4.2. Fontanieu, P. E. L'Art d'imiter les pierres precieuses, Paris 1778, S. 26; Dossie, R., The Handmaid, 1764, S. 288; Schmidt, R., Über Straßgläser , Nr. 4, "Schmelze".
3)Vocabulaire Technique, S. 530;Dictionnaire Portatif de Commerce, S. 505.
4)Holey, J., Die Geschichte vom Straß, S. 6 ff, vermutet zu Unrecht, daß Stras die Diamanten nicht selbst hergestellt, sondern aus Böhmen bezogen habe.

zu genügen.

5.1. Bearbeitung des Materials Stras

5.1.1. Das Schleifen

Für die Bearbeitung der Simili-Diamanten gab es keine gesonderten Einrichtungen, sondern sie fand in derselben Weise statt, wie sie in der Juwelierkunst üblich war. Mit den selben Werkzeugen, mit denen sich Juweliere bedienten, wurden Simili-Diamanten manuell geschliffen und poliert [1].
Auf der Schleifscheibe erhielten die Diamanten ihre Form von den "Lapidaires", den Edelsteinschleifern, die als einzige das Vorrecht besaßen, Diamanten (und deren Similis) zu schleifen. Nur sie legten die Facetten an den Diamanten, der dadurch das einfallende Licht optimal zerlegen und zurückwerfen kann und so eine annähernd optische Perfektion in Form und Wirkung erhält. Der Diamant wurde nach festgelegten Formprinzipien geschliffen. In der Encyclopédie [2] von 1765 werden Beispiele von Rosenschliff und Brillantschliff mit verschiedener Anzahl Facetten auf einem Kupferstich von Lucotte abgebildet.

Als einen feststehenden Begriff nimmt die Encyclopédie hierzu den "diamant de Stras" auf [3] und ordnet ihn auf diese Weise der Verarbeitung von Diamanten zu. Das be-

---

1)Abb. in:Encyclopédie, Recueil de Planches, Band III, Pl. II; Blancourt, H., L'Art de la verrerie, S. 315.
2)Abb. in:Encyclopédie, a.a.O., Band VIII, Pl. II.
3)Holey, J., Die Geschichte vom Straß, Bibliographische Zeittafel, Teil IV a, sagt fälschlicherweise aus, daß Stras hierin nicht erwähnt wird.

deutet, daß die Juwelierkunst als ein übergeordnetes Ganzes, die diamant de Stras aufnimmt. In dieser Zuordnung liegt sowohl der Beweis für die Zugehörigkeit der diamant de Stras zur Juwelierkunst als auch indirekt für die Bedeutung der Imitation als Original [1]. Innerhalb dieser Zuordnung ergibt sich eine in Material und Form eigenständige Position der diamants de Stras, die eine direkte "Kopie" der echten Diamanten in ihren Formen generell nicht zuläßt, sondern eine arteigene Formgebung möglich macht, jedoch innerhalb der "Gesetzmäßigkeit" für Diamantschliff steht. Diese Eigenart der diamants de Stras ist für die stilistische Betrachtung relevant. Jedoch kann eine genaue Datierung von der Schliffart nicht ausgehen, da die Formen in der Folgezeit bis circa 1823 übernommen werden [2]. Vielmehr ist diese Formgebung als eine Typisierung zu verstehen, die hauptsächlich für die zweite Hälfte des 18. Jh. kennzeichnend ist.

Fünf verschiedene Schliffarten der diamants de Stras werden jeweils in zwei verschiedenen Ansichten gezeigt; sowohl in der Seitenansicht, als auch in der Ansicht auf die Tafel. Die Tafel wird als Facette mitgezählt :

Fig. 1 und 2 : zeigen einen diamant de Stras oblong mit 9 Facetten.

Fig. 3 und 4 : Diamant de Stras, viereckig mit 5 Facetten.

Fig. 5 und 6 : Diamant de Stras, unregelmäßig oktogonal mit 9 Facetten.

Fig. 7 und 8 : Diamant de Stras, regelmäßig oktogonal mit 9 Facetten.

Fig. 9 und 10 : Diamant de Stras, unregelmäßig oktogonal mit 33 Facetten [3].

---

1)S.dazu 3.
2)S.dazu 6.
3)S. Abb.E aus:Encyclopédie, Recueil de Planches,Band VIII, Pl. II.

Alle fünf Beispiele haben keine symmetrisch facettierte Külasse. Sie schließen statt dessen mit einer Kalette ab, ebenso wie die Diamanten mit Rosenschliff. Dagegen haben alle Diamanten mit Brillantschliff eine Külasse. In einigen Details lassen sich Übereinstimmungen mit Diamanten feststellen. Fig. 3 und 4 sind mit dem Tafelschliff, der schon im Mittelalter üblich war, identisch [1]. Die diamants de Stras entsprechen in einigen Einzelheiten den Diamanten mit Brillantschliff: Fig. 6 mit Fig. 25 entsprechen sich im Oktogonal, jedoch ist der Brillant regelmäßig wie Fig. 40. Dieser Brillant ist ebenfalls wie Stras Fig. 6 unregelmäßig im Oktogonal, aber hat in der größeren Fläche jeweils 6 Facetten eingeschliffen. Stras Fig. 8 mit Fig. 37 sind identisch im Oktogonal und regelmäßig mit 9 Facetten. Die kompliziertere Form des diamant de Stras in Fig. 10 weicht nur gering von Fig. 43, dem Brillanten ab, da Fig. 43 von 8 auf 12 Seiten erweitert wird und die vier rombischen Facetten nochmals unterteilt sind.

Da die diamants de Stras in der Encyclopédie unter dem Titel "Taille des Diamans" aufgenommen werden, ist anzunehmen, daß sie 1765 als allgemeingültiger Begriff für Simili-Diamanten galten, die ihren Namen von Stras erhielten, aber mit der Person selbst nicht mehr identisch zu sein brauchten. Dies kann, wie schon in Kapitel 5 aufgeführt, hier eine weitere Bestätigung finden.

Zusätzlich zu diesen spezifischen Formen zeigen die diamants de Stras hauptsächlich aus den achtziger Jahren des 18. Jh. Varianten im Schliff, die keiner Norm entsprechen, sondern eine Vielzahl von geometrisch unbestimmbaren Formen darstellen. Auf ein genaues Maß geschliffen, nebeneinander in der Fassung liegend, füllen die Simili-Diamanten im sogenannten Kalibré-Schliff die

---

1)Vgl. hierzu 1.2.

Montur ohne Zwischenraum bis in die Spitzen aus und ergeben eine optisch geschlossene Wirkung. Auf Grund ihrer geringen Härte waren die diamants de Stras im Gegensatz zu den Diamanten leichter zu kalibrieren. Dennoch erforderte diese Technik ein hohes Maß an Geschick und Genauigkeit, die kennzeichnend für Simili-Diamanten im Schmuck des 18. Jh. ist.

5.1.2. Das Folieren

Bevor die diamants de Stras in die Montur eingesetzt wurden, hatte der Juwelier die Möglichkeit, ihren Diamantglanz mit Hilfe eines technischen Verfahrens zu erhöhen. In den Fond der Montur wurden Folien gelegt, die zur Intensivierung der Lichtreflexion der Steine beitrugen.
Dieses Folieren wurde nicht generell angewandt, sondern auf die Qualität des Steins abgestimmt und nach Bedarf angebracht. Das Folieren stand in langer Tradition des Edelsteinfassens [1] und wurde in gleicher Weise auf Similis übertragen. Die Folie bestand aus einem Metallplättchen, das papierdünn gerollt oder zwischen flachen Eisen geschlagen und auf die Maße des Fonds zugeschnitten wurde. Es gab zwei Arten von Folien. Die eine lag in der Farbigkeit der Folie, die aus Kupfer bestand, das mit Zusätzen gefärbt,dem Farbton des Edelsteins entsprach oder auch einen anderen Farbton haben konnte, der dann den Edelstein in seiner Farbschattierung änderte. Dieselbe Art trifft auf farbige Similis zu. Die zweite Art bestand aus einer farblosen, polierten Folie, meist aus Zinn oder Silber, die das Spiel der Lichtreflexion

---

1)Vgl. hierzu 1.3.1.

erweiterte. Diese Folie war für Diamanten und deren Similis bestimmt und als "Feuille blanche" bekannt, die auch Stras auf seiner Adressenkarte anbot [1].

Als Abwandlung im Unterlegen dienten "schwarze Täfelgen"[2], die in ihrem schwarzen Ton dem Diamanten oder dessen Simili eine optische Tiefe verliehen [3]. Diese schwarzen Täfelchen konnten nur unter Diamanten oder deren Similis gelegt werden, die mit einer Külasse geschliffen waren. So ergab sich durch die Kalette sichtbar ein kleiner schwarzer Punkt in der Mitte des Steins , der je nach Größe der Kalette proportional dazu erschien [4]. Das bedeutet, je kleiner der im Fond liegende schwarze Punkt ist, desto dicker ist die Külasse und um so tiefer sitzt sie in der Fassung.

Für Simili-Diamanten scheint zusätzlich ein besonderes Verfahren zur Herstellung von Folien entwickelt worden zu sein. Eigens dafür wurde mit einem Zusatz von Quecksilber gearbeitet, der dem Spiegelglanz nahe kam [5]. Für die Herstellung benötigte man Zinnfolie, die auf die gleiche Weise wie für Spiegelglas präpariert war. Von dieser Folie wurden drei zugeschnitten und übereinander in die Montur gelegt, die dann mit einer Harzlösung ausgekleidet wurden. Anschließend erhitzte man den Boden der Fassung, die dann mit Quecksilber ausgefüllt wurde. Drei bis vier Minuten blieb das Quecksilber in der erwärmten Fassung. Danach goß man das Quecksilber wieder ab und der Simili-Diamant wurde so-

---

1)Vgl. hierzu 4.2.
2)Cuno, Mauritz. Der entdeckte Betrug, Hamburg 1710, S. 135.
3)Vgl. hierzu 1.3.1.
4)Lewis, M.D.S., Antique Paste, S. 52 bezeichnet diesen schwarzen Punkt bei Simili-Diamanten als ungeklärt.
5)Dossie, R., The Handmaid, S. 330 f, "Of foils for crystals, pebbles, or paste to give the lustre and play of diamonds".

fort eingesetzt und mit der Fassung verschlossen, damit keine Feuchtigkeit oder Luft eindringen konnte , die den Stein dunkel und matt erscheinen ließen. Der so entstandene Diamantglanz mit hoher Lichtreflexion war von längerer Dauer und höherer Beständigkeit. Da diese Art des Folierens jedoch hohes technisches Können erforderte, wurde sie nur selten angewandt. Mit diesen Folien bekam das gesamte Schmuckstück einen so hohen Glanz, daß es von einem echten,mit Diamanten besetzten Schmuckstück sogar im Tageslicht nur schwer zu unterscheiden war.

5.1.3. Das Fassen

Die Fassungen für Simili-Diamanten und für Diamanten stimmen in Material und technischer Ausführung überein. Im Gegensatz zu Goldfassungen für Farbedelsteine wählten Juweliere für Diamanten und Stras ausschließlich Fassungen aus Silber."... la sertissure d'un diamant doit etre d'argent" [1]. Das Folieren setzt eine geschlossene Kastenfassung voraus. Aber auch die nicht folierten Steine sitzen in einer geschlossenen Montur. Ohne ornamentale Anreicherung, die im 16. und zum Teil im 17. Jh. nie fehlte, gibt die Montur im 18. Jh. die Form vor. Linear beschreibt sie die klar von einander abgesetzten Umrisse des Schmuckstücks. In der Fläche ist sie entweder flach oder konvex gestaltet. Diese präzise Gestaltung, auf der Rückseite deutlich zu sehen, ist kennzeichnend für Diamant- und Strasschmuck des 18. Jh. Die Fassung umschließt gänzlich den Stein, indem ihr

---

1)Vocabulaire Technique, S. 532.

oberer Rand gegen den Stein angetrieben wurde. Um dem Stein noch besseren Halt zu geben, legte der Juwelier an den Rand der Fassung oft Krallen aus Silber(auch Krappen genannt) an. Jedoch können schon Fassungen à jour in Silber gearbeitet sein, dagegen die Krallen aus Gold bestehen. Beispiele nennt schon das Inventar der Mme Pompadour [1]. Die Fassung der kalibré geschliffenen Simili-Diamanten ist nicht sichtbar. Diese wurden "en pavé" gefaßt und wie Pflastersteine in dichter Folge aneinander gesetzt.Dieses Verfahren wird auch " Flächenausfassung " genannt.
Auf der Rückseite der Montur halten lange Stifte einzelne Teile des Schmuckstücks zusammen. Da die Stifte nur an einer Stelle befestigt sind, lassen sich die einzelnen Teile aushängen und auf vielfältige Weise wieder zusammensetzen. So ist z.B. an einem Kollier eine Variation in der Länge oder in der Auswahl von Pendeloquen möglich. Dieser Austausch ist jedoch nicht möglich, wenn die einzelnen Glieder an Scharnieren hängen. War das Schmuckstück fertig gefaßt, so wurden alle Spuren der Werkzeuge,die auf der Montur noch sichtbar waren,durch Polieren beseitigt. Mit Tripoli, oder einem speziellen Polierstein brachte man das gesamte Schmuckstück auf Glanz. Die Juweliere in Paris polierten selbst kaum ihre Schmuckstücke, sondern überließen diese Tätigkeit den "Polisseuses".

Das gesamte technische Kapitel 5 macht deutlich, daß innerhalb der Juwelierkunst eine strenge Arbeitsaufteilung stattfand, durch die Schritt für Schritt in künstlerischen Einzelarbeiten ein Schmuckstück ent-

---

1)Inventaire des Biens de Madame de Pompadour,hrsg.v. Jean Cordey, Paris 1939, Nr.2823-87, 2839-103, 2840-104, 2843-107; Ringe, à jour gefaßt: Nr.2805-69, 2806-70, 2830-94.

stand [1].

Die diamants de Stras zu Schmuck gearbeitet, wurden schon in den vierziger Jahren des 18. Jh. ein Begriff für Simili-Diamantschmuck, unabhängig von der Person Stras.

---

1)Holey, J., Die Geschichte vom Straß, S. 24 ff, berücksichtigt diese Arbeitsaufteilung der französischen Juweliere nicht, und schließt deshalb eine Herstellung und Weiterverarbeitung der Strassteine in Frankreich aus.

6. STRASSCHMUCK VON DER JUWELIERKUNST ZUR FABRIKMÄSSIGEN FERTIGUNG

Schon ein Jahr nach Stras ' Tod berichtet der Almanach Général des Marchands [1] über die bekanntesten Juwelenhändler in Paris und nennt Delinte, rue Bourg l'Abbé, der sowohl echte als auch unechte Edelsteine in das Ausland verkauft. Im Jahre 1778 zählte M. L'Objoy, rue S. Louis zu den berühmtesten Diamantenherstellern von Paris, der gleichzeitig auch die Monturen dafür arbeitete [2]. Im allgemeinen weitete sich der Umfang der Herstellung von Simili-Diamanten besonders in Paris aus. Die französischen Hersteller standen besonders im Wettbewerb zu Böhmen, Gablonz, Morchenstern, Trautenau, Turnau und Mailand. In Deutschland erhielt man in den achtziger Jahren des 18. Jh. zusätzlich zur eigenen Herstellung Simili-Diamantschmuck aus Mailand [3].

Das Tragen von Diamantschmuck kam in den neunziger Jahren des 18. Jh. außer Mode. Doch wuchs die Diamantherstellung in der ersten Hälfte des 19. Jh. wieder so stark an, daß auf der Weltausstellung in Paris 1855 eine nie vorher gekannte Anzahl Aussteller mit Strasschmuck vertreten war. Der Begriff Stras hatte sich nicht geändert, sondern blieb in Verwendung für Simili-Diamantschmuck, obwohl Bestandteile und Herstellungsverfahren ständig variierten, verbessert und erneuert wurden. Zahlreiche Veröffentlichungen über Methoden zur Herstellung erschienen, stützten sich jedoch nicht auf Angaben aus dem 18. Jh., sondern wichen mit neu aufgestellten Zusammensetzungen und Verfahren von diesen ab. Theoretische Abhandlungen

---

1) Almanach Général des Marchands, Paris 1774, o.S. "Marchands principaux".
2) ebd. 1778, S. 209.
3) Laborde, M. Modes, Tableaux topographiques pittorique, physique, historique, moraux, politique, litteraires de la Suisse, Paris 1780, S. 168.

und Versuche stellten unter anderen auf: Bastenaire-Daudenart (1825) [1], Julia de Fontenelle (1829, und 1853) [2], J. B. Dumas (1830) [3], Peire Flamm (1863) [4] und Eugène Peligot (1877) [5].

Noch zu Beginn des 19. Jh. stand die Bearbeitung in der Tradition der Juwelierkunst, änderte sich jedoch im Laufe der Zeit so stark, daß fast nur noch mit Hilfe von Maschinen Stras geschliffen wurde. Schon 1823 zeigte auf der Ausstellung in Paris der Juwelier Marechal, der in Paris in der rue Sainte Avoie sein Atelier hatte, eine Maschine eigener Erfindung, die Strassteine wie Brillanten und Diamantrosen schleifen konnte. Die Jury der Ausstellung sprach ihm eine ehrenwerte Anerkennung aus [6]. Auf der gleichen Ausstellung erhielt Barthelemy aus Paris, Palais Royal Nr. 111, eine Bronzemedaille für die Präzision des Schliffs von Simili-Diamanten und ihrer Fassung zu Schmuckstücken. Sept u. Moncel, beide aus dem Jura, stellten sowohl echten als auch unechten Schmuck aus.

Anläßlich der Ausstellung in Paris im Jahre 1819, die sich als die erste "Industrieausstellung" bezeichnet, setzte eine Jury, genannt "société d'encouragement", einen Förderungspreis in Höhe von 1200 francs für die beste Herstellung und Verarbeitung von Strasschmuckstücken aus. Zwei der Wettbewerber kamen in engere Wahl und stellten sich dieser Aufgabe, indem sie detaillierte

---

1) Bastenaire-Daudenart, F. L'Art de la vitrification ou traité pratique de la fabrication du verre, Paris 1825.
2) Fontenelle, J., Nouveau manuel, 1829, 1853.
3) Dumas, J.B. Traité de chimie appliqué aux arts, Paris 1830.
4) Flamm, P. Le Verrier du XIXème siècle, Paris, 1863.
5) Peligot, E. Le Verre, son histoire, sa fabrication, Paris 1877.
6) Rapport sur les Produits de l'Industrie Francaise, Exposition de 1823, Paris 1824, S.238 .

Berichte über die Zusammensetzung der Masse schrieben, der Jury Einblick gewährten in den Herstellungsprozeß und Probestücke abgaben. Zahlreiche Schmuckstücke wurden für die Ausstellung ausgewählt. Einer dieser beiden Hauptkonkurrenten aus Paris war Lancon. Als Edelsteinschleifer arbeitete er schon seit 1764 an der Herstellung von Stras [1]. Seine Kenntnisse über Stras erhielt er hauptsächlich durch ständiges Experimentieren, d.h., daß er seine Erfahrung über theoretische Überlegungen stellte. Nach unzähligen Versuchen entschied sich Lancon, der Komposition das Arsenik zu entziehen. Seine Strassteine [2] waren von besserer Qualität als die aus Deutschland oder der Schweiz, weshalb er eine Goldmedaille bekam.

Sein Konkurrent Douhault-Wieland erhielt auf dieser Ausstellung für Strasschmuck die höchste Auszeichnung und den Förderungspreis. Er war ebenfalls in Paris als Chemiker, Fabrikant und Juwelier tätig. Er war verwandt mit Wieland, der schon 1806 in Paris Simili-Schmuck ausstellte. Im Gegensatz zu Lancon gab Douhault-Wieland ein Memoire mit verschiedenen Rezeptvorschlägen für die Herstellung im einzelnen ab [3]. Darin greift er auf die Kompositionen Fontanieu's aus dem Jahre 1778 zurück, korrigiert und erweitert dessen Angaben, da diese zu ungenau seien. Fontanieu, so Douhault-Wieland, ginge von absoluter Reinheit aller Bestandteile aus, die jedoch auf dem Markt kaum zu erhalten seien. Außerdem fehlten Anweisungen zur Läuterung. Durch Abwandlungen von Ingredienzien und ihrer mengenmäßigen Zuordnungen ge-

---

1) Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale, Paris 1819, 18, S. 289; und nicht seit 1779 wie James Barrelet, Technique, A Propos du Strass , in: Cahiers de la Ceramique de Verre et des Arts du Feu, 23, 1961, o. S., vermutet.
2) Bulletin de la Société, S. 290.
3) Douhault-Wieland, "Memoire", in: Annales de Chimie et de Physique, Paris 1820, S. 60 ff.

lang Douhault-Wieland zu besten Ergebnissen.

Das Gemenge wurde in Porzellan- oder Töpferöfen 24 Stunden lang geschmolzen. Das beste Ergebnis war in einem eigens für Strasschmelze hergerichteten Ofen zu erzielen. Dieser Ofen wird bei Douhault-Wieland zum ersten Mal , jedoch nur kurz, erwähnt. Der "Stras-Ofen", besaß die Form eines Bienenkorbs und maß 7 Fuß in der Höhe und 4 Fuß im Durchmesser [1]. Auch für Douhault-Wieland galt Stras ausschließlich als Simili-Diamant, nun zu Brillanten oder Rosen geschliffen und als Basis für alle farbigen Simili-Edelsteine.
Die Bedeutung Douhault - Wieland's lag in seiner Persönlichkeit als Theoretiker, der zum ersten Mal einen wissenschaftlichen Beitrag zu Strasschmuck lieferte, während vor ihm die Herstellung dieser Simili-Diamanten auf Experimentieren beruhte. Douhault-Wieland begann 1818 mit der Fertigung von Strasschmuck. Die Nachfrage nach seinen Erzeugnissen wuchs beträchtlich und schon bald lieferte er auch nach Deutschland, Polen, Spanien, Portugal bis hin nach Rußland. Die Ausführungen des Strasschmucks hielten einem Vergleich mit echtem Diamantschmuck stand [2]. Zu seinen Schmuckstücken aus Stras in der Ausstellung im Louvre gehörten eine Parure, bestehend aus einem Kamm, einem Kollier, Ohrgehänge, ein paar Armbändern und einer Agraffe. Ferner eine Aigrette in Form eines Füllhorns, mehrere Nadeln, einen Blumenstrauß aus verschiedenfarbigen Steinen, einen Schwertknauf, der besonders reich mit Stras besetzt war. Zu den hervorragenden Schmuckstücken zählte die Jury große russische und preußische Orden, ausgeführt im Auftrag von Bapst und

---

1)Douhault-Wieland,"Memoire", S. 60.
2)Rapport du Jury d'Admission à l'Exposition du Louvre en 1819, hrsg. v. L. E. Hericart de Thury, Paris 1819, S. 246; Douhault-Wieland stellte den in Vollendung imitierten Diamanten Louis' XV., den Regent, aus, vgl. hierzu 2. Das Simili war um 30 Karat schwerer als der echte Diamant.

Menière, den beiden Hofjuwelieren, ferner ein reiches Diadem, einen Gürtel und eine Mantelgarnitur, eine Parure zusätzlich mit Türkisen gefaßt, weitere 25 Paruren mit einer Anzahl von Ohrgehängen, Ringen, Nadeln etc.,als Exportartikel für Kolonien und für Deutschland.Außerdem zwei reiche Diademe und einen Schwertknauf für Spanien.
Wegen des hohen Maßes an Vollkommenheit von Material und Fassung, die zur weiten Ähnlichkeit mit Diamantschmuck beitrug, was auch Juweliere aus London öffentlich bestätigten, wurde Douhault - Wieland als einer der Künstler gewürdigt, der sich mit Strasschmuck um die höchste Förderung des Staates verdient gemacht hatte.

Zu weiteren Ausstellern von Strasschmuck zählten Bourguignon, bezeichnet als "bijoutier" und Mention, als "fabricant de bijoux". Mention stellte selbst Stras her. Die Besonderheit seiner Strassteine lag in der Genauigkeit des Schliffs, identisch mit dem der Diamanten. Bourguignon stellte vier Jahre später auf der Ausstellung von 1823 in Paris erneut Schmuckstücke aus, wobei er diesmal anstelle von Stras hauptsächlich Chrysopase im Schmuck verwendete. Douhault - Wieland war ebenfalls auf dieser Ausstellung mit Strasschmuck vertreten. Sowohl er als auch Bourguignon werden im Ausstellungskatalog von 1823 unter der für Strasschmuck eigens eingerichteten Abteilung "Strass" geführt [1].
In dem kurzen Vorwort wird versucht, dem Leser deutlich zu machen, daß dieser Schmuck unter zwei getrennten Gesichtspunkten zu betrachten ist: Zunächst unter dem Aspekt des Materials, d.h., in seiner Herstellung und dann unter dem Gesichtspunkt der Kunst, dieses Material zu schleifen und zu Schmuck zu fassen. Damit wird zum ersten Mal auf eine Trennung in der Betrachtung und Beurteilung von Material und Form verwiesen. Unter der

---

1)Rapport sur les Produits de L'Industrie, 1823, Section IV.

Rubrik "Juwelierkunst" [1] wird Barthelemy aus Paris, der seine Werkstatt im Palais Royal hatte, erwähnt. Er faßte Simili-Diamanten so präzise, daß man ihn mit einer Bronzemedaille würdigte. Sept-Moncel aus dem Jura hoben sich durch Perfektion im Schliff echter- und Simili-Diamanten hervor [2].

Im Jahre 1835 gründete Bon, ehemals assoziiert mit Bourguignon,ein Atelier, in dem Edelsteine und Similis zu Schmuck gearbeitet wurden.Sein Atelier und seine Fabrikation zählten bis zum Jahre 1839 zu den bekanntesten in Paris. Er erzielte in der Herstellung mit Hilfe von Maschinen Strassteine mit einem hohen Maß an Reinheit, Klarheit und an Genauigkeit in Schliff und Fassung. Auch er knüpfte ausgedehnte Geschäftsverbindungen weit über die Grenzen Frankreichs hinaus. Er arbeitete Strasschmuckstücke für Käufer in England, Deutschland, Rußland, Indien und Amerika. Auf der Ausstellung von 1839 in London galt er als der beste französische Juwelier für Simili-Diamantschmuck [3]. Sein Erfolg in der Strasherstellung veranlaßte ihn zur Erweiterung seines Ateliers, um der Nachfrage aus dem Ausland gerecht zu werden. Noch 1844 stellte er zusammen mit Pirlot auf der Pariser Ausstellung seinen Strasschmuck mit großem Erfolg aus.

In den fünfziger Jahren des 19. Jh. entwickelte sich eine groß angelegte Fertigung und Verarbeitung, so daß auf der Weltausstellung von 1855 in Paris allein acht Aussteller vertreten waren, die ausschließlich Strasschmuck zeigten. Fünf weitere Fabrikanten, allgemein bezeichnet als Aussteller von Simili-Schmuck, zählten dazu, wobei im offiziellen Katalog nicht gesondert Stras erwähnt wird.

---

1)Rapport sur les Produits de L'Industrie, 1823, Section II.
2)ebd., S. 282 f.
3)Luynes, le Duc de. Rapport sur l'industrie des metaux, precieux, exposition de Londres, Paris 1854, S. 218.

Doch es ist anzunehmen, daß auch sie Simili-Diamanten zu Schmuckstücke ' faßten [1]. Dazu gehörten der Marquis d'Esquille, F. M. Willerme aus dem Jura, Th. Meunier aus Paris, rue St. Honoré, der sowohl echten als auch unechten Schmuck ausstellte, Th. Chriten, J.M.Durafour aus Lyon. Zu den Ausstellern, deren Objekte direkt als Strasschmuck bezeichnet wurden, gehörten Savary et Mosbach, Masson, Bechet et Delcourt, Braut, Bouillette et Hyvelin, Fournier, Regad und Benoit-Gonin aus Molunes. Fournier zeigte sowohl Strasschmuck als auch Diamantschmuck.
Savary et Mosbach waren Nachfolger von Bon und wurden schon auf der Londoner Ausstellung im Jahre 1849 mit Strasschmuck bekannt. Anmerkungen im offiziellen Katalog geben Hinweise auf die Montierung, die nun nicht mehr ausschließlich aus Silber, sondern auch aus Gold bestehen konnte.
Im Jahre 1880 fand eine retrospektive Ausstellung in Paris statt, geleitet von der Union Centrale des Beaux Arts (heute Musée des Arts Décoratifs). Hier zeigten zwei Sammler, Perrot und Cl. Rabet, Schmuckstücke aus Stras' eigenem Atelier [2]. Diesem Hinweis kann nicht nachgegangen werden, da weder Illustrationen oder Beschreibungen, noch Angaben über den Verbleib der Schmuckstücke gemacht werden.

Die Aufzählung der Personen, ihre Bezeichnungen und die Hinweise der Kataloge verdeutlichen, daß sich die Herstellung von Strasschmuck zu einem "Industriezweig" ausweitete, der sich immer intensiver eine kommerzielle Verwertung zum Ziel setzte. Ging es zu Beginn des 19. Jh.

---

1)Exposition Universelle, 1855, Paris, Exposition des Produits de l'Industrie de toutes les Nations, Paris 1855, 17e Classe.
2)Bapst, Germain. Le Musée retrospéctif du metal à l'exposition de l'Union Centrale des Beaux Arts 1880, Paris 1881, S. 89.

bei Douhault - Wieland noch um den Maßstab von hoher, qualitätsvoller, sorgfältiger und vor allem um manuelle Arbeit, so verlagerte sich dieser Maßstab langsam auf eine rationelle Fertigung. Der Kunstbegriff wird im Gegensatz zum 18. Jh. nun von dem Herstellungsprozeß, d.h. der Imitation [1] gelöst und bezieht sich nur noch auf die Formgebung. Festgelegte Rezepturen ersetzen allmählich das Experimentieren. Das Gestaltungsprinzip wird jedoch in Abhängigkeit der maschinellen Fertigung gesetzt. Vereinfachung und Uniformität im Schliff des Strasschmucks ist das Ergebnis. Die ehemaligen Juweliere wurden allmählich zu "Fabrikanten", die zu Gunsten der neuen Zielsetzung einen Wandel in der formellen Gestaltung auslösten. Die einzelnen Arbeitsschritte des Juweliers konnten zunehmend durch die Maschine ersetzt werden. Strasschmuck entwickelte sich von der Juwelierkunst zu einem Massenprodukt.
Fertigungsmethoden der genannten Art stellten sich nicht nur für Stras, sondern auch für andere Materialien ein, wie z.B. Gold, das man als Plättchen maschinell prägte[2]. 1862 nennt die Jury auf der Londoner Ausstellung Bouret und Ferré [3], die durch den mechanischen Prozeß des Prägens einen großen Beitrag zur "Juwelierkunst" lieferten, weil man mit diesem Verfahren Material einsparte. Die Formen erhielten Regelmäßigkeit und Präzisierung, was eine Vereinfachung im Fassen der Steine gewährleistete. Diese Art von Schmuckstück entstand aus der Maschine und brauchte nur noch von Hand poliert zu werden. In den Berichten und mit den Auszeichnungen wird deutlich, daß die maschinelle Herstellung in dieser Zeit eine positive Beurteilung erhielt. Dennoch, der Strasschmuck des 19.Jh.

---

1)Vgl. hierzu 1.4.1.
2)Eine maschinell geprägte Parure eines sogn. Cannetille-Schmucks, um 1850, bestehend aus ein paar Ohrgehänge, Halsband, Brosche und ein paar Armbänder zeigt die typische Filigranarbeit in Mattgold, Paris, M.d.A.D.
3)International Exhibition, 1862, Reports by the Juries, London 1863, Nr. 3252.

war in seinem Begriff nicht mehr mit dem aus dem 18.Jh. identisch, da sich die Bedeutung der Imitation und deren Zielsetzung inhaltlich geändert hatte.
Somit wurde der Strasschmuck der Juwelierkunst enthoben.

7. STRASSCHMUCK IN SOZIOLOGISCHEM ZUSAMMENHANG

Wie sich herausstellte, unterlag Strasschmuck im 19.Jh. einem Wandel im Verhältnis Künstler, Adressat, Rezipient, weshalb sich für den soziologischen Aspekt die Frage nach dem "Stiftungsziel" und der "gesellschaftlichen Wirkung" [1] im 18. Jh. stellt. Der Versuch einer Beantwortung dieser Frage steht im speziellen Zusammenhang mit der Suche nach dem Künstler, Anbieter, Käufer, der gleichzeitig auch Träger sein kann, sowie den Deutungsmöglichkeiten zeitspezifischer Begriffe, wie Imitation, Wertmaßstab, die unter verschiedenen Aspekten immer wieder neu zu klären sind, da sie über eine rein ästhetische Betrachtung des Schmucks und seiner Funktion des sich Schmückens hinausgehen.
Ausgewählte Beispiele dienten schon und dienen noch als Erklärungen und Beweise, die an dieser Stelle in einen Gesamtzusammenhang gebracht werden können. Da Schmuck im Gegensatz zu anderen Kunstgegenständen, direkt mit dem Menschen als Träger verbunden ist, dient Schmuck in hohem Maße der Selbstdarstellung, zu verstehen als ein Äußerungsbedürfnis, dem Material und Form zu Hilfe kommen. So dient Gagat als Trauerschmuck, Haar als Erinnerungsschmuck, große Diamantparuren als festlicher Abendschmuck, als Repräsentation. Das Anlegen eines Schmuckstücks besonders im 18. Jh. kann zu einem "Zeremoniell" werden, gesteuert oder gar diktiert von einem Konsens, in dem die Möglichkeiten liegen, sich innerhalb einer Gruppe gemeinsam mit ihr von einer anderen zu unterscheiden oder sogar sich zu distanzieren (höfischer Schmuck - Bauernschmuck). Klare Abgrenzungen können jedoch durch Material bestimmt oder verwischt werden, wobei nicht einfach zu trennen ist, zwischen höfisch und bäuerlich,echt und unecht.

---

1)Bauer, H., Kunsthistorik, S. 145.

Ein Übergang von einer zur anderen gesellschaftlichen Gruppe ist möglich. Diese Verschiebungen wiederum hängen von dem Zeiturteil des Rezipienten ab, der gleichzeitig auch Träger, d.h., "Adressat" sein kann, was für Schmuck spezifisch ist. So kann einem Schmuckstück, entsprechend dem kulturhistorischen Hintergrund, unterschiedlicher Wert an sich und in der Darstellung beigemessen werden. Simili-Schmuck aus Bergkristall war bei minderwertiger Betrachtungsweise für Bauern und Schauspieler bestimmt, konnte aber auch mit einem geänderten Bedeutungsinhalt Kronen zieren [1].

Die Bedeutung Stras' als Künstler und "Anbieter" lag in dem Begriff "mettre en vogue", der im 18. Jh. neuen Inhalt bekam [2]. Seine Schmuckstücke, Material spezifisch, erreichten den vorher erwähnten gesellschaftlichen Konsens , der Grenzen durchdrang und somit den Juwelieren die Möglichkeit gab, außer Diamanten auch Stras zu verarbeiten. Das Material Stras bedingte nicht mehr eine Identität mit der Person [3]. Fand ein Übergang auf zwei Gesellschaftsschichten statt, so gründete dieser auf dem formulierten Imitationsbegriff, der in einem engen Zusammenhang mit Künstler, Adressat und Rezipient stand.
In England boten Juweliere im 18. Jh. Stras als "paste" an [4]. Morris und Wickes Nethertone, beide Hofjuweliere, verkauften gemeinsam mit paste auch echten Schmuck. Befanden sich im Cabinet de feu des Chevalier de la Roque Schmuckstücke mit mehreren künstlichen Steinen, [5] und trug, wie das Inventar zeigt, [6] Mlle de Lespinasse

---

1)Vgl. hierzu 1.3.1., 1.4., 1.4.4.
2)Vgl. hierzu 3.
3)Vgl. hierzu 5.
4)Vgl. hierzu 4.3.
5)Gersaint, E.F. Catalogue raisonné des differens effets curieux et rares contenus dans le cabinet de feu M.le Chevalier de la Roque, Paris 1745, S.122, Nr. 425.
6)Asse, Eugène. Inventaire de Mlle de Lespinasse et de la Marquise du Deffand, Paris 1877. S. 79

um 1760 Schuhschnallen mit künstlichen Steinen besetzt, so wird deutlich, daß beide Personen,die intensive Verbindungen mit dem Hof pflegten, sich der Mode anpaßten, unabhängig von Material und gesellschaftlichem Stand.

Pouget, der 1762 über die Bedeutung Stras' unter den Juwelieren spricht [1], beschreibt nur allgemein die Trägerinnen des Schmucks. Es waren Frauen, die diesen Simili-Schmuck als "preiswert" erachteten. Dazu gehörte wohl auch die zukünftige Frau des Malers Greuze, der in seinem Memoire über ihren Besuch bei " M. Straz" berichtet, von dem sie im Jahr 1757 ein Paar Ohrgehänge kaufte [2]. Der Vater der Braut, Babuty, war Buchhändler und gehörte dem sich zu dieser Zeit neu bildenden Bürgertum an. Jedoch ist die generelle Meinung, Strasschmuck sei nur von finanziell schwach gestellten Frauen getragen worden, für das 18. Jh. zu widerlegen. Eine der berühmtesten Frauen der damaligen Zeit, die am Hofe ihren starken Einfluß geltend machte und an der Seite Louis XV. stand, trug ebenfalls Strasschmuck; Mme Du Barry. Eine Kostenaufstellung über Bijouterien und Juwelen aus dem Monat November des Jahres 1771 führt mehrere Namen von Juwelieren, bei denen Mme Du Barry Schmuckstücke anfertigen ließ:

" à Leconte Joaillier 8.000 livres
à Behmer Joaillier 80.000 livres
à Demay Joaillier 15.000 livres
à Aubert Joaillier 6.721 livres
à Straz Joaillier 7.500 livres
à Calmer Joaillier 22.000 livres " [3].

Stras wird auf dieser Rechnungsliste eindeutig als Juwelier bezeichnet, der gleichrangig unter den fünf be-

---

1)Pouget, fils, Traité, S. 21.
2)Mantz, P., "Histoire de l'Orfèvrerie Francaise ,S.259, Jal, A., Dictionnaire Critique, S. 1152.
3)Paris, Archives Nationales, W 16.

rühmtesten Juwelieren in Paris steht. Diese Stellung bestätigt 1774 der Almanach Général des Marchands und betont, daß nur die bekanntesten Juweliere aufgezählt werden, darunter :
"Straz, quai des Orfèvres, Delaunay, rue Dauphine, Gaillard, quai des Orfèvres, Leconte l'ainé, quai des Orfèvres, Leblanc, quai des Orfèvres, Lempereur, rue Vivienne" [1].
Mit dieser Aufzählung wird die hohe Rangzugehörigkeit Stras' unter den führenden Juwelieren Frankreichs noch verdeutlicht. Da Mme Du Barry Strasschmuck trug, ist anzunehmen, daß auch andere Damen am Hof ihrem Beispiel folgten. Zwischen den Jahren 1768 und 1774 beliefen sich die Kosten der Schmuckstücke, die Mme Du Barry in dieser Zeit trug, auf eine Summe von ca. 2 Millionen livres [2]
Diese Beispiele zeigen, daß in der zweiten Hälfte des 18. Jh. Strasschmuck von Frauen des Adels und des Bürgertums getragen wurde. In dieser Zeit bezog sich Strasschmuck, als eigenständiger Schmucktypus, grundsätzlich nur auf diese beiden Gesellschaftsschichten.

Stras arbeitete nicht nur Schmuckstücke, sondern unterhielt auch geschäftliche Verbindungen mit Juwelieren. In seinem Nachlaß [3] werden ausstehende Kostenbeträge für Januar und Februar 1774 aufgelistet. Die Zahlungsform waren Wechsel, unterschrieben von Schuldnern, die sich zu den dort angegebenen Daten verpflichteten, die spezifizierte Summe zu entrichten. Insgesamt standen für Januar 49 und für Februar 33 Wechsel aus. Daraus geht hervor, daß die Geschäftsverbindungen Stras' über Paris hinaus nach Dijon, Orleans, La Rochelle, Aras,

---

1)Almanach Général des Marchands, 1774, o.S.
2)Welschinger, Henri. Les Bijoux de Mme du Barry, documents inédits, Paris 1881, S. 27.
3)Paris, Archives Nationales, Y 14558.

Versaille, Bordeaux, Livarost, Alencon, London und Amsterdam reichten. Seine Kunden werden nicht näher beschrieben. Sie gehörten wohl zu den "metteur en oeuvre", an die er sich auch mit seiner Adressenkarte wandte [1]. Einige Namen jedoch geben Aufschluß. Sie bezeichnen eindeutig führende Juweliere seiner Zeit:
Ein Wechsel in Höhe von 3.099 livres ist am 18.Jan.1774 fällig; unterzeichnet von Leblanc [2]. Eine Summe von 200 livres ist am 31. Jan. einzulösen von Van der Cruycen [3]. Demay verpflichtet sich am 25.Jan. 5.000 livres zu zahlen [4]. Für Loisel aus London besteht die Verpflichtung in der Höhe von 824 livres am 18. Jan.[5]. Am 13. Februar ist ein Wechsel in Höhe von 2.010 livres wiederum von Leblanc einzulösen [6]. Über die entrichtete Ware werden keine Angaben gemacht. Es ist anzunehmen, daß Stras den genannten Juwelieren keine Schmuckstücke, sondern Rohmaterial zur Weiterverarbeitung lieferte, das er schon 1734 auf seiner Adressenkarte anbietet [7]. Vermutlich gehörten dazu auch die diamants de Stras.
In den Jahren 1775/76 verkaufte Granchez als Bijoutier de la Reine, zu dessen Kundenkreis die königliche Familie zählte, Strasschmuck [8]. Das "Intelligenz-Blatt des Journals der Moden" verzeichnet im Mai 1786 die Schmuckstücke, die der Hofjuwelier zu Dresden, Christian Neuber anzubieten hat. Seine Artikel stellte er auch auf den Leipziger Messen und auf der Michaelismesse aus und wendet sich damit an eine große Zahl von Interessenten.

---

1)Vgl. hierzu 4.2.
2)Paris, Archives Nationales, Y 14558, neuntes Blatt.
3)ebd., Y 14558, neuntes Blatt. Juwelier, der auch zahlreiche Schmuckentwürfe zeichnete, in: Nouveau Livre de Desseins, inventés et dessinés par L. van der Cruycen en 177o, Paris 1770.
4)Paris, Archives Nationales, zehntes Blatt, vgl. Liste der MmeDu Barry.
5)ebd., zehntes Blatt; s. Fontenelle, J., Nouveau manuel, S. 178, wonach Loisel selbst Simili-Diamanten herstellte.
6)Paris, Archives Nationales, zehntes Blatt.
7)Vgl. hierzu 4.2.
8)S. dazu 3.2.

Sein Stand befand sich in Auerbachs Hof.
"Die vorzüglichsten Artikel, so viel sich hier bestimmen lassen, sind folgende als: ... Allen Frauenzimmerschmuck, als Ohrgehänge, Halsbänder, Medaillons, Jeannetten Kreuze, Pretensions, Braseletten, Haarnadeln, Tüchelnadeln etc., alles nach dem neusten Geschmack, von Perlen, Steinen, Topasen, Crystallen, Strassen, und allen bunten Steinen" [1]. Auch Neuber bietet demnach sowohl Stras- als auch echten Schmuck an.

Unter den Auftraggebern Douhault - Wieland's, der 1819 Strasschmuck in Paris ausstellte [2], gehörten der italienische Hof von Neapel.
Der Zar von Rußland ließ bei Douhault - Wieland während seines Aufenthalts in Paris eine Garnitur Säbel, Orden und diverse Paruren für Petersburg arbeiten. Er machte Douhault - Wieland den Vorschlag, nach Rußland zu kommen. Dieser lehnte jedoch das Angebot ab [3].

Stras nahm als Hofjuwelier eine führende Position in der Juwelierkunst ein. Sein Simili-Diamantschmuck stimmte mit dem zeitgebundenen Imitationsbegriff überein.
Noch nach seinem Tod übernahmen französische, deutsche und englische Hofjuweliere neben echten Diamanten die "diamants de Stras" in ihrer Schmuckgestaltung bis etwa 1790 auf. Strasschmuck fand vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jh. in der Gesellschaftsschicht des Adels und des Bürgertums breite Zustimmung. In die Einheitlichkeit der Formensprache übernommen, gehörte Strasschmuck eindeutig bis etwa 1820 zur Juwelierkunst. Die inhaltliche Bedeutung entspricht einer stilistischen Übereinstimmung, die Vergleiche von Strasschmuck zu Entwürfen und Diamantschmuck ermöglicht.

---

1)Journal der Moden, Mai, 1786,"Intelligenz-Blatt".
2)S. hierzu 5.
3)Rapport du Jury d'Admission, S. 247.

8. KATALOG

8.1. Kopfschmuck

8.1.1. Aigrettes

Die Aigrette ist ein Schmuckstück, das im Haar getragen wurde. Schon im 17. Jh. zierte sie Hüte und Haar (s.1.4). Im Laufe des 18. Jh. änderte sie ihre Form. In der ersten Hälfte war sie mehr ein broschenähnliches Schmuckstück, das auf der flach gekämmten Frisur über der Stirn lag oder aufrecht steckte.
Auch in der Form einer Girandole wurde sie oft auf einem Dreieckstuch liegend oberhalb des Stirnansatzes getragen.
Mit der Frisurmode änderte sich auch die Aigrette.
Duflos [1] zeigt sowohl asymmetrische als auch schon streng angeordnete Formen. Die Aigrette wurde nun immer mehr einem Strauß oder Federbusch stilisiert angeglichen. In der Regel wurde sie auf der linken Seite der hochaufgesteckten Frisur angebracht. Um 1800 löste das Diadem die Aigrette ab. Das französische Modejournal "Costume Parisiens" [2] zeigt 1797 keine Aigrettes mehr, sondern Nadeln und Pfeile, quer zur Stirn ins Haar gesteckt. Wie schnell sich diese Mode auch nach Spanien ausweitete, zeigt das Familienbild Karl's IV. aus dem Jahre 1800 von Goya (Madrid, Prado). Die Damen tragen schräg zur Stirn lange Pfeile im Haar.
Zahlreiche höfische Portraits geben Eindruck von den formellen Variationsmöglichkeiten der Aigrette des 18.Jh.:

- Damenbildnis in orientalischem Kostüm,
  Antoine Pesne, 1740, Berlin, Schloß Charlottenburg.
  Die Portraitierte trägt auf der linken Seite eine stilisierte, federartige Aigrette.

---

1)Duflos, Augustin. Recueil de Dessins de Joaillerie, dessiné par Augustin Duflos, Paris 1767,o.S.
2)Costumes Parisiens de la Fin du 18ème siècle et du Commencement du 19ème siècle, Paris 1797.

- Portrait der Prinzessin Luise Ulrike v. Preußen, Antoine Pesne, 1744, Berlin KGM.
  Sie trägt oberhalb der Stirn eine Girandole, die auf einem schwarzen Dreieckstuch liegt.

- Maria Theresia und Franz I. mit elf Kindern, Werkstatt van Meytens, um 1754, Wien, Kunsthistorisches Museum.
  Maria Theresia und zwei ihrer Töchter tragen auf der linken Seite Aigrettes in asymmetrischer Form mit Pendeloquen.

- Detail des Portraits Maria Amalia Christina, Königin von Spanien, A. R. Mengs, um 1760, Paris, Louvre;
  Abb. in: Evans, J., A History of Jewellery, Pl. 144.
  Sie trägt sternenförmige Broschen im Haar.

- Portrait der Matilde Querini, Pietro Longhi, um 1760,
  Abb. in: Gregorietti, G.,Gold und Juwelen, Gütersloh, Berlin, München, 1979, S. 240.
  Sie trägt eine stilisierte federartige Aigrette, auf der rechten Seite im Haar.

-"Gallerie des Modes"(Gallerie des Modes et Costumes Francais dessinés d'après Nature, Paris, 1778, o.S.)
  Kupferstiche.
  Portraits von Hofdamen mit federartigen oder strauß-artigen Aigrettes.

1 a,b Aigrette, bestehend aus Bergkristallen und Perlen in geschlossener, flacher und leicht konvexer Silberfassung. H.: 8,1 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 171.

Stilisierter Strauß in asymmetrischer Form mit Blüten, zwei tropfenförmigen Anhängern aus Perlen und vier tropfenförmigen Anhängern aus Bergkristall.
Stilistisch ähnliche Entwürfe in:
Mondon, Premier Livre de Pierrerie pour la Parure des Dames, inventé et gravé par lui meme, Paris um 1750. Gersaint. E. F. Cataloque raisonné des tableaux diamans, Paris 1748,S. 45. Hierin wird eine formal ähnliche Aigrette abgebildet, die aus besonders reinen Diamanten besteht und zum Verkauf angeboten wird.

um 1750

2 a,b Aigrette, bestehend aus Amethysten und Zirkone (Maturadiamant, Simili) in geschlossener Silberfassung, Amethyste in Goldfassung, leicht konvex. H.: 6,8 cm. London, British Museum, Inv.Nr. HG 286.

Ein stilisierter Federbusch mit fünf Federkielen, einer Pfauenfeder zur linken Seite geneigt und drei eingestellten Blütenzweigen, wird von einer einfachen Schleife gehalten.
Aigrettes mit Federkielen tauchen schon Anfang des 17. Jh. auf und könnten als eine formale Abwandlung der Schoten in Broschen verstanden werden (s.dazu 1.4.). Ähnliche Aigrettes bei Pouget, Traité, 1762, S.1,7,22. Diese Entwürfe zeigen ebenfalls zur linken Seite geneigte Federn und zur Gegenseite gerichtete Kiele, die mit Schleifen oder Hut gehalten werden.

um 1762

3 Aigrette , bestehend aus Chrysolith in geschlossener Pavé - Silberfassung. H.: 9,0 cm. Paris, M.d.A.D. Inv. Nr. 4194.

Stilisierter Blütenzweig, S-förmig geschwungen mit mehreren Blüten unterschiedlicher Größe. Die größte Blüte in der Mitte ist sechsblättrig und an einer Spirale befestigt. Somit wird sie bei geringster Kopfbewegung in Schwingung gesetzt. Fachausdruck: "en tremblant".
Vgl. Insekten "en tremblant" an Aigrettes, bestehend aus Granaten, um 1760, Abb. in: Tait, Hughes, Gere, Charlotte. The Jewellers Art, London 1978, Nr. 9. Ähnliche Blütenzweige bei Pouget, Traité, 1762, S. 8 und bei Van der Cruycen, Nouveau Livre, 1770, o.S.

um 1765

4 Kleines Diadem, bestehend aus Stras, kalibré geschliffen, auf Folie, in geschlossener Silberfassung. L.: 9,3 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 715.

Zwei Bänder bilden ein sechsfach ineinander geschlungenes Bandwerk. Die mittlere Schlinge wird von sieben rechteckigen Steinen, wobei je eine der beiden kurzen Seiten gerundet ist, überfangen, indem sie den selben Bogen beschreibt.
Mit einem ähnlichen Diadem portraitierte J.E.Liotard 1747 Kaiserin Maria Theresia, Abb. in: Kat. Ausst. Maria Theresia, Nr. 15, 08, d.s. portraitiert mit zusätzlich drei Pendeloquen Nr. 15, 02 (1743). Beide Diademe der Portraitierten sind sehr schlicht, aus großen,schwarz folierten Diamanten, deren schwarze Kaletten sehr deutlich dargestellt sind. Ein ähnlich schlichtes Diadem zeigt das Portrait

der Zarin Elisabeth von Rußland, Tchemesow, 1761, Kupferstich. Abb. in: Kat. Ausst., a.a.O.Nr. 19, 21. Entwürfe für Schuhschnallen mit Verschleifungen gleicher Art sind bei Pouget, Traité, 1762, S. 29 zu finden.

um 1765

5 Aigrette, bestehend aus Stras auf Folie, in geschlossener Silberfassung. H.: 7,5 cm. Paris, M.d.A.D. Inv. Nr. 8819.

Diese Aigrette, auch "Sultane" genannt, beschreibt eine nach obenhin leicht vorgewölbte Form, in fächerartiger Anordnung von 13 Reihen, die jeweils kürzer oder länger sind und einen größeren Stein als Abschluß haben. Die fächerartig zueinandergeordneten Stäbe werden von einer einfachen Schleife gebündelt.
Vgl. Gemälde von A. G. d'Agoty, der Marie Antoinette 1775 mit ähnlicher Aigrette darstellte, Versailles, Schloß. Ferner zeigt die "Gallerie des Modes et Costumes Francais" auf Kupferstichen 1778 ("Coeffure de la Reine" und"Coeffure Orientale", o.S.) eine formal ähnliche Aigrettes. (Eine fast identische Aigrette, Abb. in: Beresford, Pl. XXVII. Sie ist jedoch im Gegensatz zu Inv. Nr. 8819 sehr einfach gearbeitet, vermutlich aus dem frühen 19. Jh, sowie Aigrette, Abb. in: Allemagne, H.R.d', Pl. X, Nr. 2). Eine fast identische Aigrette mit nur neun Federkielen trägt die Gräfin Hohnstein auf dem Bildnis von G. de Marées, um 1770. Abb. in: Kuntzsch, Ingrid, Glanz und Zauber des Schmucks, Leipzig 1979, S. 227, Nr. 163.

um 1775

6 Kleines Diadem, bestehend aus Stras auf Folie, in geschlossener Silberfassung. Auffallend die großen, schwarzen Punkte in der Mitte eines jeden Steins. L.: 9,3 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 82.

Der formale Aufbau dieses Schmuckstücks beruht auf drei Reihen, wobei die untere abwechselnd aus runden und rechteckigen, einzel gefaßten Strassteinen besteht. Die mittlere Reihe bilden sieben oval geschliffene Steine, auf Lücke gefaßt und mit Stegen zur unteren und oberen Reihe verbunden. Diese besteht aus acht einzel gefaßten Dreiecken, die wiederum auf Lücke gestellt sind. Somit erhält das Diadem seinen netzartigen Aufbau.

um 1780

7 Aigrette oder Brosche, bestehend aus grünen Glassteinen und Stras auf Folie,kalibré geschliffen, in geschlossener Pavé - Silberfassung. Durchmesser: 5,0 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 78.

Geöffnete, fünfblättrige Blüte, deren Blätter nur in der Mitte von einem grünen Stein gehalten werden und nach außen hin spitzelyptisch zulaufen. Gleiche Form wie die der Navettenringe. Vgl. auch mit Stras besetzte Blütenbrosche. Abb. in:"Juwelen", Battenberg Antiquitäten-Kataloge, hrsg. v. Hanns Rothmüller, München 1978, S. 182; Nr. 149. Diese Blütenbrosche ist in 6,6-facher Vergrößerung abgebildet. Die sechs Blätter liegen hier bis zu ihrer Blattmitte dicht nebeneinander, bestehend aus Stras auf Folie, mit schwarzen Kaletten. Eine ähnliche geöffnete, sechsblättrige Blüte, bestehend aus pavé-gefaßten Diamanten, um 1790, Abb. in:

"Juwelen", Rothmüller, S. 82, Nr. 62. Die Blätter liegen in derselben Anordnung wie Nr. 7, Inv. Nr.HG 78, nur leicht runder.
Die Aigrette aus Stras ist eine sehr sorgfältig durchgestaltete Arbeit.

um 1780

8 a,b Aigrette, bestehend aus Diamanten in geschlossener Silber- und Goldfassung. H.: 9,5 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 420.

Federkiele, zu beiden Seiten gebogen, und ein stilisierter Blütenzweig werden von einem Halbmond gebündelt. An der Spitze des rechten, unteren Federkiels hängt ein vierteiliger Anhänger.
Vgl. diverse Abbildungen in: Gallerie des Modes et Costumes Francais, 1778.

um 1780

9 Aigrette, bestehend aus Stras in geschlossener Silberfassung. H.: 15,0 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 133.

Kopfschmuck in Form einer Pfauenfeder.
Formal ähnliche Pfauenfedern werden auch im "Costume Parisiens", 1797 (o.S.) als Kopfschmuck gezeigt.
Eine ähnliche Feder, deren oberer Abschluß nach rechts gebogen ist, besteht aus Diamanten, die in der Mitte einer Tiara befestigt ist. Sie kann auch getrennt von dieser getragen werden, um 1800. Abb. in: "Juwelen", Rothmüller, S. 128, Nr. 104.

um 1800

10 Kopfschmuck oder Brosche, bestehend aus Stras auf Folie, in geschlossener Silberfassung. London, British Museum, Inv. Nr. HG 74.

Eine Harfe bildet die Mitte der Brosche, umgeben von stilisierten Zweigen und gehalten von einem stilisierten Blütenband. Sie ist eine von drei Schmuckstücken mit demselben Motiv, die jedoch aus Diamanten bestehen.
Die technische Ausführung deutet auf das Ende des 18. Jh. hin.

um 1800

11 a,b Aigrette, bestehend aus Diamanten, in Gold und Silber à jour gefaßt. H.: 9,3 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 417.

Federkiele, drei Ähren, vier Knospen und in der Mitte eine geöffnete, achtblättrige Blüte "en tremblant" werden von einer geschwungenen Schleife zum Bouquet gebunden.
Das Motiv der Ähre, kombiniert mit Blütenzweigen erscheint häufig in den Entwürfen von S. Vallardi, Joaillerie et Bijouterie, ou Collection de Dessins, Paris, o.J. (um 1811 lt. Vever, Henri. La Bijouterie francaise au XIXème siècle, Paris 1906, I. S. 61). Ein in der Form fast identisches Schmuckstück, die Anordnung der drei Ähren und Federkielen jedoch spiegelbildlich zu Inv. Nr. HG 417 wurde noch 1895 in Stras ausgeführt. Eine Firma, die sich in Paris, 5, rue Saint Benoit befand, stellte ihre Schmuckstücke, die aus Simili-Diamanten bestanden, auf einem Werbeblatt mit der Überschrift vor: "Diamant du Verdun, Imitation parfaite et inalterable du vrai diamant". (Paris, M.d.A.D., Nr. 60 in Museums eigenem Katalog, Grand volume "Broches")

um 1820

Hinweise auf weiteren Kopfschmuck:

- Diadem, bestehend aus Stras, beschreibt formell eine achtfache Welle. In jeder Beuge ist je ein größerer Stein eingesetzt, von dem jeweils drei Kiele ausgehen, die die Höhe der Wellen nicht überschreiten, um 1810, Kenwood, Hull Grundy Collection.

- Zwei Diademe aus Stras und farbigen Glassteinen. Das obere Diadem ist gebildet aus einem Fächer, der mit Simili-Türkisen farblich hervorgehoben wird.. Zu beiden Seiten ranken sich spiegelbildlich Blütenzweige.
  Das untere Diadem besteht aus einem Pfau mit gespreiztem Gefieder, das farblich mit Glassteinen in Grün, Türkis, Blau, Violett und Rot hervorgehoben wird. Zu beiden Seiten ranken sich spiegelbildlich Blütenzweige. Abb. in: "Juwelen", Rothmüller, S. 187, Nr. 27.
  An diesen beiden Beispielen wird besonders die Uniformität der Strassteine in Schliff, Größe und im Fassen deutlich, beide Diademe um 1850.

8.1.2. Ohrgehänge

12 Ein Ohrgehänge oder Anhänger, bestehend aus Stras in geschlossener Silberfassung. L.: 4,0 cm.
Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 2507.

An einem stilisierten Blattwerk hängt eine tropfenförmige Pendeloque.
Vgl. Entwürfe von Maria, Premier Livre de Dessins de Joaillerie et Bijouterie inventés de Maria et gravés par Babel, Paris, um 1765, o.S. und Pouget, Traité, 1762, S. 13 ff.

um 1765

13 Ein Paar Ohrgehänge, bestehend aus Stras auf rosa Folie, in geschlossener Silberfassung.
Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 5273.

An eine Rosette schließ sich ein stilisierter Blütenzweig zu beiden Seiten spiegelbildlich geteilt an, der drei tropfenförmige Anhänger hält.
Dieses Paar gehört nicht, wie im Inventar angegeben, zur Demi Parure, Halsband Nr.20,Inv.Nr.5273,aber ist um dieselbe Zeit zu datieren.
Vgl. Entwürfe von Pouget, Traité, 1762, Maria, Premier Livre, um 1765 und Duflos, Recueil, 1767.

um 1770

14 Ein Paar Ohrgehänge, bestehend aus Bergkristall in geschlossener Silberfassung, große, schwarze Kaletten.
Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 4283.

Das Ohrgehänge bilden drei Teile: An einem dreiteiligen Blatt hängt mittels eines goldenen vier-

blättrigen Verbindungsstücks ein stilisierter Blütenzweig, der einen langen, tropfenförmigen Anhänger hält.

um 1780

15 Ohrgehänge, bestehend aus Stras in geschlossener Silberfassung. L.: 6,5 cm. Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 10757.

An einer offenen Rosette hängt eine Schleife mit zwei breit zulaufenden Bändern. Sie bildet das Mittelstück von Rosette und stilisiertem Blütenzweig, der eine Girlande im Halbrund hängend hält. In deren Mitte schwingt frei ein sechszackiger Stern. Importstempel von 1864, im Stil der Schmuckstücke

um 1790

16 a,b Ein Paar Ohrgehänge, bestehend aus Stras und roten Glassteinen, kalibré geschliffen, in geschlossener Silberfassung, Rückseite vergoldet. L.: 7,4 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 75.

Das Ohrgehänge beschreibt ein spitzelyptisches Teilstück, an dem ein längerer tropfenförmiger, jedoch spitz zulaufender Anhänger mit einem rund geschliffenen Strasstein befestigt ist.

Diese schlichte, längliche Gesamtform war in den neunziger Jahren des 18. Jh. in Mode und reichte häufig über die Kinnlänge hinaus. Vgl. Costumes Parisiens, 1797, o.S.

um 1800

17 Ein Paar Ohrgehänge, bestehend aus Stras in geschlossener Einzelfassung, Silber. Paris, M. d. A.D., Inv. Nr. 8825.

An einem durchbrochen gearbeiteten Oval hängt im Bogen ein Kranzstück, das einen großen, ovalen Stein überfängt. Dieser ist Teil des größeren, runden,kranzartigen Anhängers, der einen nach unten breiter werdenden Ring umschließt. In diesem hängt ein achtzackiger Stern.

um 1800

18 Ein Paar Ohrgehänge, bestehend aus Stras (fünf Steine sind blind geworden) in geschlossener Einzelfassung. Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 5189.

Das dreiteilige Ohrgehänge besteht formal aus einer Rosette mit elf Strassteinen an der eine einfache Schleife hängt, die eine leicht ovale Pendeloque mit 12 Strassteinen hält, die einen Kranz um einen großen tropfenförmigen Stein bilden.
Schon in Mondon's Entwürfen von 1750 wird diese dreiteilige Form der Ohrgehänge gezeigt, doch sind Schleife und Schleifenbänder stilisiert. Die Schleifenbänder sind hier überlappt dargestellt. Ein Ohrgehänge mit denselben Formprinzipien ist in einem Entwurf von Vallardi von 1811, Pl. 28, zu finden. Auch die technische Ausführung, wie uniformer Schliff der Steine, läßt auf die erste Hälfte des 19. Jh. schließen.

um 1811

19 Ein Paar Ohrgehänge, bestehend aus Stras und Teilstücken aus vergoldetem Silber, in geschlossener Silberfassung. L.: 5,5 cm. Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 10755.

An einer Rosette, bestehend aus acht Strassteinen und einem Goldplättchen in der Mitte, hängt eine Schleife mit zehn Steinen besetzt. Den ausgesparten Teil zieren kleine Einkerbungen. An die Schleife schließt sich ein geschlossener Kranz aus abwechselnd goldenen Blättern und Strassteinen an, der in der Mitte eine Gruppe von sechs Strassteinen umgibt.
Die grobe, technische Ausführung läßt auf die erste Hälfte des 19. Jh. schließen.

Hinweise auf weitere Ohrgehänge:

- Ein Paar Ohrgehänge, bestehend aus Bergkristall auf rosa Folie in Silberfassung.
An dem rund geschliffenen Stein hängt eine tropfenförmige Pendeloque, spätes 17. Jh.
Abb. in: "Juwelen" Rothmüller, S. 183, Nr. 150.

- Girandole, bestehend aus Stras auf Folie (glanzlos geworden), um 1770.
Abb. in: "Juwelen", Rothmüller, S. 185, Nr. 152.

- Ein Paar Ohrgehänge, bestehend aus Stras in geschlossener Silberfassung. An einer Rosette hängt eine Schleife, die einen tropfenförmigen Anhänger hält, um 1765, Kenwood, H. G. C.

8.2. Halsschmuck

Die Halsbänder sind in der Regel sehr kurz, da sie eng um den Hals getragen oder als Teilstücke auf Samtbänder aufgenäht wurden. Die Mitte wurde häufig mit einem Anhänger in Form eines Tropfens, einer Girandole oder einer Schleife betont. Das tief ausgeschnittene Dekolleté blieb frei.
Beispiele für das Tragen dieser Halsbänder zeigen zahlreiche, höfische Bildnisse:

- Maria Theresia als Königin von Ungarn, M. v. Meytens, um 1743, Privatbesitz, Abb. in: Kat. Ausst. Maria Theresia, Nr. 06, 12. Sie trägt ein Halsband mit einem Schleifenanhänger.

- Prinzessin L. Ulrike v. Preußen, A. Pesne, 1744, Berlin, Schloß Charlottenburg, KGM. Auch sie trägt ein eng am Hals anliegendes Halsband mit einem Anhänger in Form einer Schleife.

- Maria Amalia Christina, Königin v. Spanien, A.R.Mengs, um 1760, Paris, Louvre, Abb. in: Evans, J., A History of Jewellery, Pl. 144. Das Halsband mit einem schleifenförmigen Anhänger ist auf ein Samtband genäht.

- Infantin M. Ludovica, R. Mengs, um 1760, Wien, Kunsthistorisches Museum, Abb. in: Gregorietti, G., Gold und Juwelen, S. 232. Das Halsband liegt eng um ihren Hals und hält einen tropfenförmigen Anhänger.

- Matilde Querini, P. Longhi, um 1760, Algier, Musée National des Beaux Arts, Abb. in: Gregorietti, G., Gold und Juwelen, S. 240. Das Halsband wird ohne Anhänger getragen.

- Philippine Charlotte, Herzogin von Braunschweig, A. R. de Gasc, 1770, Schloß Charlottenburg. Auf einem schwarzen Samtband sind runde, broschenähnliche Stücke genäht; in der Mitte zusätzlich mit einer Pendeloque.

- Katharina B. v. Liebert, F. J., Degle, 1774, Abb. in: Evans, J., A History of Jewellery, Pl. 168. Das Halsband besteht nur aus einem Anhänger, der an einem Samtband befestigt ist.

- Die "Gallerie des Modes" zeigt 1778, o.S., auf einem Kupferstich ein Modell mit einem Halsband für eine "Robe de Cour moyen panier", das aus einer einfach geschlungenen Schleife besteht.

20 Halsband, bestehend aus Stras auf rosa Folie, in geschlossener Silberfassung. Schwarze Kaletten. Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 5273 .

Die Mitte bildet eine Girandole mit stilisierten Blütenzweigen, an die sich zu beiden Seiten je elf Kettenglieder im Wechsel von Rosette und Kreuzmotiv anschließen.
S.unter derselben Inv. Nr. 5273, Ohrgehänge Nr. 13.

um 1765

21 a,b Halsband, bestehend aus Stras in geschlossener Silberfassung. Kleiner Steg für Anhänger vorhanden. L.: 16,0 cm., Paris, M. d. A. D., Inv.Nr. 30669 .

Das mittlere der fünf Kettenglieder ist um geringeres größer und wird von zwei gekreuzten Zweigen gebildet, die eine Rosette umschließen. An dem Schnittpunkt der Zweige befinden sich zu beiden Seiten je eine Rosette. Die vier übrigen Kettenglieder sind schlichter

gestaltet. Eine Blüte wird von einem Blattwerk gehalten.
Vgl. Pouget, Traité, 1762, S. 38.

um 1765

22 Halsband, bestehend aus Stras auf Folie (vermutlich Quecksilber-Verfahren) in geschlossener Pavé - Silberfassung. Nürnberg, Gewerbemuseum, Inv. Nr. S 5300.

Die Mitte bildet ein Anhänger mit einer Rosette, an der sich unterhalb zu beiden Seiten je zwei Zweige anschließen an deren Schnittpunkt eine birnenförmige Pendeloque hängt. Von der Rosette aus alternieren Kettenglieder aus Zweigen und sechsblättrigen Blüten.
Dieses Halsband ist von technisch sehr sorgfältig durchgestalteter Ausführung.

um 1770

23 Demi Parure, bestehend aus Stras in Silber gefaßt. Abb. in:Exposition Retrospective, L'Orfèvrerie et le Bijou d'autrefois , Gallerie Mellerio, Paris, 1935, Inv. Nr. 227 (Mellerio).

Ein Halsband und ein Paar Ohrgehänge bilden die Demi Parure. Das Halsband entspricht in seinen Kettengliedern dem Gestaltungsprinzip von Nr. 21,22, Inv. Nr. 30669 und S 5300. Stilisierte Zweige stehen im Wechsel mit Blüten. In der Mitte sitzt eine Rosette, an der eine kleinere Rosette mit einer Doppelschleife, durchbrochen gearbeitet und eingestellten Blüten oder Zweigen hängt, an die sich in Wiederholung zu den Kettengliedern zwei in der-

selben Form anschließen, die mit einer stilisierten Taube den Abschluß des Anhängers bilden.
Die beiden Ohrgehänge bestehen formal aus drei Teilen,einer Rosette,einer breiten Schleife und einem birnenförmigen Anhänger.
Die Taube als Anhänger entspricht dem des Heiliggeist,"Saint Esprit"-Anhänger genannt, der auch häufig in Diamanten ausgeführt wurde.Rothmüller, "Juwelen",S.116,Nr.94,spricht von einem Motiv,das hauptsächlich in Flandern gearbeitet wurde. Dagegen hält Lewis(Antique Paste,Abb.Nr.14) die Taube für ein typisch französisches Motiv.Evans (A History of Jewellery,Abb.Pl.140)beschreibt sie als einen spanischen Anhänger. Lewis und Evans sprechen von demselben Anhänger wie Nr.28,Inv.Nr.GJ 3284. Fest steht, daß auch französische Musterbücher diese Anhängerform führen,die auch außerhalb Frankreichs als beliebtes Schmuckstück getragen wurde.
Doppelschleife,durchbrochen gearbeitet mit eingestellten Blüten und Zweigen ist in den Entwürfen von Mondon,1750,als "Grand noeud pour les robes de cour" zu finden,Abb.in:Lanllier,J. Pini,M.Cinq siècle de joaillerie en occident,Paris,1971,S.106, sowie bei Pouget(1762,S.49),Maria(1765,o.S.) oder Duflos(1767,o.S.). Marie Antoinette trägt auf dem Gemälde von A.G.d'Agoty, 1775 eine ähnliche Doppelschleife an ihrem Kleid.Vgl.drei Doppelschleifen aus Diamanten,Nr.39,Inv.Nr. N 2816. Ebenfalls ein formal sehr ähnliches Halsband aus Saphiren auf Folien befindet sich in der Sammlung "Hispanic Society of America" in New York.Abb.in:Muller,P.Jewels in Spain,1500-1800,New York 1972,S.165.
Im Katalog der Gallerie Mellerio wird die "Demi Parure"in die Zeit Louis XIV.datiert,jedoch widerlegen die angeführten Vergleiche diese zeitliche Zuordnung.

um 1770

24 Demi Parure, bestehend aus Stras auf Folie, in geschlossener Pavé - Silberfassung. Länge der Ohrgehänge: 9,0 cm. London, V. a.A., Inv.Nr. N 2376. Gregorietti, G., Gold und Juwelen, Abb. S. 234 gibt fälschlicherweise Brillanten an.

Die Kettenglieder des Halsbandes bilden ein Bandwerk, wobei regelmäßige Formen einer Acht sich horizontal aneinanderreihen. Sie halten in der Mitte eine kleine Doppelschleife, an der eine große Doppelschleife hängt, deren Schlaufen zweigeteilt sind. An der Rosette, die den stilisierten Knoten bildet, hängen in Wiederholung zu den Kettengliedern drei derselben Form, an die sich eine einfache, kleine Schleife mit langen Bändern und einem tropfenförmigen Anhänger anschließt.
Die Ohrgehänge entsprechen in ihrer Form Teilstücken des Halsbandes. An einem spitzelyptischen Oval hängt eine Schleife, die ebenfalls zweigeteilt, jedoch nicht doppelförmig, ist. An deren Knoten schließt sich ein tropfenförmiger Anhänger an, der mit dem des Halsbandes formal identisch ist. Die Ohrgehänge sind sehr lang und überschreiten Kinnlänge bis zur Mitte des Halses.
Das Journal der Moden aus dem Jahre 1787, das sich an der französischen Mode orientiert, berichtet im Dez. d. J. von sehr langem Ohrschmuck. Sehr ähnliche Demi Parure, Anhänger und ein Paar Ohrgehänge bestehend aus Bergkristall, s.Abb. in: Lewis, M., Antique Paste, Nr. 10.

um 1785

25 Halsband, bestehend aus Blisterperlen und Bergkristall in geschlossener Silberfassung.
London, V. a.A., Inv. Nr. GJ 3212.

Die Halskette bilden fünf Blisterperlen, gerahmt von Bergkristallen. Jede Perle ist mit einem stilisierten Blattwerk verbunden. Der Anhänger besteht formal aus einer kleinen, einfach geschwungenen Schleife, die eine Blisterperle in derselben Gestaltung wie die Kettenglieder hält. Die Besonderheit dieses Halsbandes liegt in der gegensätzlichen Gestaltung von oval, geschlossenen Formen der Perlen und den durchbrochen, aufgelösten Formen der Blattwerke. Die Blisterperlen bieten einen irisierenden Oberflächenglanz im Gegensatz zu den lichtbrechenden Bergkristallen. Vgl. Halsband, bestehend aus Blisterperlen und poliertem Stahl, frühes 19. Jh., Abb. in: Black, A., Die Geschichte des Schmucks, S. 233.

um 1800

26 Halsband, bestehend aus Markasiten und Bergkristall auf Folie in geschlossener Silberfassung.
London, V. a. A. , Inv. Nr. GE 3389.

Das Mittelstück bildet eine geöffnete, fünfblättrige, leicht gewellte Blüte, die von Blütenzweigen umrankt wird. Floral gestaltete Blütenzweige bilden das Band. Einige Blätter sind in sich geknickt und naturalistisch gestaltet.

um 1800

27 Halsband, bestehend aus Stras und Simili-Opale in geschlossener Einzelfassung. London, V. a. A., Inv. Nr. GE 3381.

Die Mitte bildet eine Rosette unter der im leichten Bogen ein Band läuft, an dem eine Schleife mit einer birnenförmigen Pendeloque hängt.
Sechs Kettenglieder sind aufgeteilt in ein schmales, mittleres Band, um das sich Zweige ranken, bestehend aus Silberdraht, der in einem gefaßten Stein als Blüte endet. Dieses Prinzip der technischen Ausführung stellt die Steine "punktartig" dar und gibt in starkem Maße ihre Uniformität preis.
Vgl. Halsband, bestehend aus Stras mit uniform geschliffenen Steinen an Silberdrähten, Abb. in: Allemagne, H. R. d'., Les Accessoires, Band II - III, Pl. VIII.
Halsband aus Stras, um 1820, Abb. in: Gere, Ch. Victorian Jewellery Design, London 1972, S. 198, Pl. 105.

um 1830

Hinweise auf weitere Halsbänder:

- Halsband, bestehend aus Stras. Stilisierte Blütenzweige schließen sich zu Ovalen. In der Mitte des Bandes hängt eine zweifach geschlungene Schleife, die eine Girandole hält, um 1760. Abb. in: Beresford, R., Old Paste, Pl. XVII.

- Halsband, bestehend aus Stras in Silberfassung. Die einzelnen Kettenglieder bilden gegeneinander gelegte Halbrunde, doppelreihig, die in der Mitte eine Schleife mit tropfenförmiger Pendeloque halten, um 1770. Abb. in: Clifford, H., Jewellery, Pl. XLVII.

- Kollier, bestehend aus Bergkristallen. Zum Oval facettierte Steine stehen in regelmäßigem Wechsel zu einem Blütenwerk, das von einem facettierten, kleinen Stein, dem sich zwei sich teilende Blätter anschließen, gebildet wird, aus denen eine zum Oval geschliffene Blüte wächst, um 1790. Abb. in: Evans,J., A History of Jewellery, Pl. 155.

- Aus der selben Zeit, um 1790, ein Kollier in Verlaufform, bestehend aus Stras und Topasen auf rosa Folie in Silberfassung. Ein zum Oval facettierter Stein steht in regelmäßigem Wechsel zu drei rund geschliffenen Steinen, kleiner, die jeweils zu einem Dreieck zusammengestellt sind. Abb. in: "Juwelen", Rothmüller, S. 183, Nr. 150.

- Demi Parure , Kollier und Tiara, bestehend aus Stras und Gold. Das Kollier formen aneinandergereihte ,mondsichelförmige Kettenglieder in deren Beuge Rosetten eingestellt sind. Alle Strassteine haben die gleiche Form und Größe. Die Tiara bilden Blattwerk und zum Oval geschliffene Steine. Das Blattwerk ist maschinell hergestellt, um 1830. Abb. in: Hinks, P. Nineteenth Century Jewellery, London 1975, Nr. 6.
Vgl. ähnlicher Entwurf eines Kolliers von Glatou, Paris, 1865, wobei die Formen strenger gestaltet sind, Abb. in: Rücklin, R. Das Schmuckbuch, Leipzig 1901, Taf. 156, Nr. 8.

8.2.1. Anhänger .

28 Anhänger, bestehend aus Stras, teils kalibré geschliffen und pavé gefaßt, in geschlossener Silberfassung. L.: 15,0 cm. Paris, M.d.A.D.,Inv.Nr.8816.

Die Doppelschleife ist durchbrochen mit eingestellten, einfachen Strassteinen gearbeitet. Den stilisierten Knoten bildet ein großer, rund geschliffener Stein. Über diesem rankt eine Blüte mit Stengel und Blättern. Am unteren Schnittpunkt schließt sich eine Kette aus stilisierten Zweigen und zwei Rosetten an. Die einzelnen Glieder sind aushängbar. Dieser Anhänger bildete vermutlich das Mittelstück eines Halsbandes, dessen herabhängende Kette bis zum Dekolletéansatz reichte. Diesen Anhängertypus tragen einige Damen auf dem Gemälde M. v. Meytens, das das Festmahl anläßlich der Hochzeit Josephs mit Isabella von Parma am 6. Okt. 1760 in Wien zeigt. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Vgl. Applique de Corsage Nr. 36, Inv. Nr. 8817.

um 1765

29 Anhänger, bestehend aus Bergkristall in geschlossener Pavé - Silberfassung. London, V.a.A., Inv. Nr. GJ 3284.

An einer Doppelschleife, durchbrochen gearbeitet, mit eingestellten Blütenzweigen, hängt ein stilisierter Zweig mit der Taube "Saint Esprit".
Vgl. Halsband mit Anhänger der Demi Parure, Nr. 23, Inv. Nr. 227 aus der Gallerie Mellerio, Paris und die Brosche, Nr. 39, Inv. Nr. 2816.

um 1770

30 Anhänger, bestehend aus Stras auf Folie, teils pavé gefaßt, in geschlossener Silberfassung. Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 30669.

An einem stilisierten Blütenwerk mit einem großen, oval geschliffenen Stein hängt ein stilisiertes Blattwerk mit zwei sich kreuzenden Zweigen, an denen ein Anhänger befestigt ist, der aus Zweigen besteht, die einen tropfenförmigen Stein umgeben. Das Mittelstück der sich kreuzenden Zweige steht stilistisch dem Mittelstück des Halsbandes Nr. 21, Inv. Nr. 30669 nahe.

um 1765

31 Kreuzanhänger, sog. Bischofskreuz, bestehend aus Bergkristall und roten Glassteinen, in geschlossener Silberfassung. Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 5274.

Das Kreuz hat trapezförmige Abschlüsse. Jeder Balken ist mit drei Reihen Steinen besetzt, wobei die beiden äußeren von rechteckigen roten Glassteinen gebildet werden. Die mittlere Reihe besteht aus kleineren Bergkristallen. Das Kreuz ziert ein Blütenstrauß mit einer großen Rosette als oberen Abschluß. Vgl. ähnliches Kreuz aus Bergkristall, jedoch ohne Strauß, Abb. in: Lewis, Antique Paste, Nr. 18. Bischofskreuz aus Granaten und Saphiren auf Folie, Abb. in: Muller, P., Jewels, S. 168.

um 1765

32 Kreuzanhänger, bestehend aus Bergkristall und roten Glassteinen in geschlossener, vergoldeter Silberfassung. Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 5272.

Selbe Kreuzform wie Nr. 31, Inv. Nr. 5274 und selbe Anordnung der Steine auf den Kreuzbalken. Die Abschlüsse der Kreuzbalken sind zusätzlich mit einer Reihe, einzel gefaßter Bergkristalle besetzt. Die Zwickel der Schnittpunkte der Balken füllen je ein vierteiliges Blatt. Das Kreuz hängt an einem sechszackigen Stern, von dessen äußeren Zwickeln jeweils vier strahlenartige Bänder ausgehen. Die Mitte füllt ein Herz Jesu.

um 1770

33 Anhänger, bestehend aus Stras in geschlossener Silberfassung. Wien, Ö. M. f. a. K., Inv.Nr. Bi 800.

Der dreiteilige Anhänger besteht formal aus einer Doppelschleife mit einer Rosette als Knoten. Der durchbrochen gearbeiteten Schleife ist jeweils ein Steg eingestellt. An ihr hängt eine Rosette, die drei Pendeloquen hält. Die Gesamtform steht einer Girandole nahe, wobei im Gegensatz dazu, die Schleife nicht in der Mitte, sondern am oberen Ende sitzt.

um 1780

34 Anhänger, bestehend aus Stras und Farbsteinen, in geschlossener Silberfassung. Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 10754.

Der Anhänger besteht aus zwei Teilen. Eine dreiteilige Schleife mit lang geschwungenen Bändern bildet mit einer Rosette als Knoten die Mitte, um-

geben von stilisierten Zweigen, die je einen Stein halten. An dieser Schleife hängt die Taube "Saint Esprit", die bis zu den Flügeln im Halbrund ein Blütenkranz umgibt.
Garantiestempel für Silber, Paris

1798 - 1809

35 Sechs Kreuzanhänger, alle in geschlossener Silberfassung, die oberen vier lateinischen Kreuze bestehen aus Bergkristall, die beiden unteren, Maltheser - Kreuze, aus Stras. London, British Museum, Inv. Nr. HG 989 a-f.

Die vier oberen, Mitte des. 18. Jh.
Die Malteserkreuze,um 1805.

8.3. Broschen

Eine differenzierte Unterscheidung von Anhängern an Halsbändern und Broschen läßt sich nicht immer vornehmen, da diese aushängbar waren und ebenfalls als Agraffe an Ärmeln, Corsagen, Röcken oder auf Stoffhalsbänder befestigt wurden.

36 Applique de Corsage, bestehend aus Chrysolith in geschlossener Pavé - Silberfassung. H.: 8,0 cm. Paris, M. d. A. D., Inv. Nr. 8817.

Die Doppelschleife ist in den Zwickeln mit Blütenzweigen besetzt. An der Rosette, als stilisierter Knoten hängt ein birnenförmiger Anhänger. Vgl. Anhänger Nr. 29, Inv. Nr. 8816.

um 1765

37 Fünf Broschen, in Form von stilisierten Vögeln, die obere und die untere aus Stras, die drei mittleren aus Granaten. Alle in geschlossener Silberfassung. London, British Museum, Inv. Nr. HG 432 - 34 u. 83 a,b.
Diese Vögel könnten auch Bestandteil von Aigrettes gewesen sein, wie z. B. der Aigrettes aus Granaten um 1760, British Museum, Abb. in: Tait, H., The Jewellers Art, Nr. 9.

um 1765

38 Ein Paar Broschen, bestehend aus Stras und grünen Glassteinen in geschlossener Silberfassung.
H.: 2,9 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 79.

Die Strassteine bilden jeweils zwei Kränze um einen groß geschliffenen, grünen Stein. Am Schnittpunkt dieser beiden Rosetten wachsen zu beiden Seiten eine grünfarbige Blüte zwischen zwei Blättern aus Stras.
Ein fast identischer Entwurf bei Duflos, 1767, S.25.
Eine ähnliche Brosche mit Granaten besetzt, s. "Juwelen", Rothmüller, S. 14, Nr. 6.

um 1767

39 Drei Doppelschleifen, bestehend aus Diamanten in geschlossener Silberfassung. London, V. a. A., Inv. Nr. N 2816.

Die Schleifen sind durchbrochen gearbeitet. Blütenzweige sind eingestellt. Die Ränder umgeben kleine Diamanten, die somit Vorstellung von Stofflichkeit einer Spitze evozieren.
Vgl. Demi Parure, Nr. 23, Inv. Nr. 227 (Mellerio).

um 1770

40 a,b Brosche, bestehend aus Stras, und Glassteinen in Rot, Grün, Blau und Gelb. Alle auf Folie in geschlossener Pavé - Silberfassung. L.: 9,3 cm.
London, British Museum, Inv. Nr. HG 346.

Der leicht geschwungene Blütenzweig trägt vier geöffnete Blüten unterschiedlicher Größe. Die ausladenste Blüte, sowie die kleinste sind mit roten Glassteinen und Stras kombiniert, die beiden

anderen mit Stras und Glassteinen in Blau und Gelb. Die spitz zulaufenden Blätter sind in Grün gehalten. Technisch sehr sorgfältig durchgestaltete Arbeit.

um 1770

41 a,b Brosche, bestehend aus Stras und farbigen Glassteinen auf Folie, teils kalibré geschliffen in geschlossener Pavé - Silberfassung. L.: 5,3 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 347.

Der Stiel der Blume ist leicht nach rechts geneigt und trägt zu beiden Seiten ein Blatt mit einer Knospe auf der linken Seite. Die Blüte ist geöffnet und besteht aus zwei kranzartig aneinandergereihten Blütenblättern.

um 1770

42 Brosche, bestehend aus Stras auf Folie in geschlossener Pavé - Silberfassung. H.: 4,0 cm. London, British Museum, Inv. Nr. HG 1038.

Die dreiblätterige Blüte ist nur halb geöffnet und von der Seite ansichtig gestaltet. Die Gesamtoberfläche und die Ränder sind leicht gewölbt und evozieren mit ihrer Form eine Tulpenblüte.

um 1770

43 Ein Paar Broschen, oder Agraffen, bestehend aus Stras in geschlossener Silberfassung.
Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. D 30669.

Zwölf Strassteine bilden einen Kranz, in dessen Mitte vier tropfenförmige Steine blütenartig angeordnet sind.

um 1780

44 a,b Chatelaine, bestehend aus Stras auf Folie in geschlossener Silberfassung. London, British Museum, Inv. Nr. M 122.

In die drei ausgesparten, rechteckigen Felder der Chatelaine sind stilisierte Blüten mit Stiel und Blättern eingestellt. Die beidseitigen Kettenglieder beschreiben in ihrer Form eine Acht.
Vgl. Form der Kettenglieder des Halsbandes Nr. 24, Inv. Nr. N 2376.
Die Chatelaine hing gewöhnlich am Gürtel. Man befestigte an ihr kleine Gegenstände (Berloquen) wie Uhren, Petschaften, Flacons etc. Die Chatelaine war eine erstmalig im 18. Jh. neu gestaltete Schmuckform, die in den verschiedensten echten und unechten Materialien gearbeitet wurde.

um 1780

45 Brosche, bestehend aus Stras in teils geschlossener, teils à jour-Fassung. London, V.a.A., Inv.Nr. 2348.

Sogenannte "Pampille Brosche", die auch häufig in Diamanten gearbeitet wurde (Vever, H., La Bijouterie, S. 31). An einem Blütenzweig hängen kaskadenartig fünf Stränge von unterschiedlicher Länge herab.

um 1840

Hinweise auf weitere Broschen:

- Brosche, bestehend aus Stras in Silberfassung. Die Blätter der geöffneten, sechsblättrigen Blüte sind durchbrochen gearbeitet und mit je vier Steinen besetzt, wobei einer größer geschliffen ist. Abb. in: Lewis, M., Antique Paste, Nr. 5.
  Eine fast identische Brosche aus Diamanten in Silberfassung, Abb. in: "Juwelen", Rothmüller, S. 133, Nr. 111.
  Eine formal sehr ähnliche Brosche aus Diamanten, fünfblättrig und mit drei Steinen eingestellt, Abb. in: "Juwelen", Rothmüller, S. 129, Nr. 106 a.
  Sowohl die Brosche aus Stras, als auch die beiden aus Diamanten sind um 1790 zu datieren.

- Brosche, bestehend aus Email und Stras in der Form eines achtzackigen Sterns. In der Mitte die Darstellung eines Hirsches in Seitenansicht, mit dem Datum " 3. Mai 1780 ". Sogn. Freimaurerabzeichen, Abb. in: "Juwelen", Rothmüller, S. 185, Nr. 152.
  Ein Freimaurerabzeichen, bestehend aus Email und Stras mit der gleichen Darstellung eines Hirsches auf einem 16-zackigen Stern mit der Aufschrift: "Honour, The Reward of Virtue", ist wohl aus derselben Zeit, um 1780. Abb. in: Black, A., Die Geschichte des Schmucks, S. 216, oben rechts.
  Die Strassteine sind in beiden Broschen pavé gefaßt.

- Vier Broschen aus Stras, um 1760, Abb. in: Katalog der Ausstellung "The Art of the Goldsmith and the Jeweller, A la Vieille Russie," 6.- 23. Nov. 1968, New York, 1968, S. 28, Nr. 39 - 42.

8.4. Ringe

46 Rivierenring, bestehend aus Stras in geschlossener, vergoldeter Silberfassung. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 34178.

Zwei Ringschienen laufen zur Ringschulter "V"-förmig auseinander und halten zu beiden Seiten je einen tropfenförmig geschliffenen Stein. Den Rivierenkopf bilden drei gleichgroße Steine in Rosenschliff.
Rivierenringe waren schon in der ersten Hälfte des 18. Jh. in Mode. Vgl. Abb. auf der Adressenkarte Stras'.

um 1750

47 Ring, bestehend aus Bergkristall in geschlossener Goldfassung. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 19742.

Die Ringschultern sind durchbrochen gearbeitet und mit Steinen besetzt. Den Ringkopf bildet eine Rosette aus neun Steinen.
Vgl. Ringköpfe aus Diamanten in Rosettenform, Abb. in: Black, A., Die Geschichte des Schmucks, S. 215, 220 f.

um 1750

48 Vier Ringe von links nach rechts:

48 a Ring, bestehend aus einer Gold - Ringschiene, Stras und Email. L.: 4,5 cm, Br.: 2,3 cm. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 19432.

Eine zweireihige Borde aus Strassteinen in Navettenform umschließt einen blauen Glasstein, der mit sieben kleinen Strassteinen besetzt ist. Sogn. "bague au Firmament".
Am 15. Juli 1786 schreibt das Modejournal "Cabinet des Modes" , S. 135 f. über die Ringe, sie seien nun sehr lang und würden sowohl von Frauen als auch von Männern getragen. Zur näheren Beschreibung gibt das Journal an: "Un gros diamant, une grosse pierre brillante se met au milieu d'une pierre de composition ovale, quarrée, en losange, quarrée unie, quarrée à huit pans. ... Le plus souvent aussi l'on parsème le chaton de petits diamans montés en petites étoiles, et on appelle celles ci Bagues au Firmament. Les pierres de composition sont d'un fond vert, bleu de Ciel, violet, puce, jaune ou gris". Sind die "pierre de composition" anstatt mit Diamanten mit farbigen Edelsteinen besetzt, so wird der Ring " à l'Enfantement" genannt. In Pl. III (ebd.) sind zwölf Ringe, sowohl "à Firmament" aus auch "à l'Enfantement" in den Farben rosa, grün und blau in den Formen von Navetten und oktogonalen Rechtecken abgebildet. Über die selben Formen wird schon am 1. Dez. 1785 in Cabinet des Modes berichtet.

um 1786

48 b Ring, bestehend aus einer Silber-Ringschiene, goldenem Perlband, Chrysolithen und Miniatur unter Glas. L.: 3,5 cm, Br.: 2,5 cm. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 19442.

Die Miniatur, oval, mit einem Kranz Chrysolithen und einem Goldperlenkranz umrahmt, zeigt eine Frau auf einem Divan liegend, vor roter Draperie und unter einem Baum. In der rechten Hand hält sie eine Fackel.

um 1810

48 c Ring, bestehend aus einer Gold-Ringschiene, polychromem Email und Stras. L.: 4,3 cm, Br.: 2,0 cm. Paris,M.d.A.D., Inv. Nr. 19434.

Der Ringkopf ist mandelförmig und leicht gewölbt. Ein Kranz Strassteine faßt eine Miniatur aus Email auf grünem Grund ein. Es stellt eine junge Frau in einem Garten stehend dar, die in den Händen einen Briefumschlag hält.
Ähnliche Miniaturdarstellung aus Email auf einer Breloque an einer Chatelaine mit französischem Stempel von 1772 -73. Abb. in: Evans, J., A History of Jewellery, Pl. 161.

um 1773

48 d Ring, bestehend aus Silber-Ringschiene und Stras in geschlossener Silberfassung. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 29472.

Der Ringkopf ist am Rand sechsfach konvex gewölbt und mit kleineren Strassteinen besetzt. Die Mitte füllen sieben größere Strassteine in Anordnung einer Rosette.

um 1775

49 Ring, bestehend aus Gold - Ringschiene und Stras in geschlossener Silberfassung. Wien, Ö.M.f.a.K., Inv. Nr. Bi 585.

Die Ringschultern zeigen Einkerbungen ohne bestimmbares Muster. Der Ringkopf wird von neun Strassteinen gebildet, die in Anordnung einer Rosette stehen. In deren Zwickel liegen zusätzlich acht kleinere Strassteine, die zur Hälfte aus dem gebildeten Kreis herausragen.
Ähnlich wie Ring Nr. 48d, Inv. Nr. 29472.

um 1775

50 Ring, bestehend aus einer vergoldeten Silber - Ringschiene, Diamanten und Email. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 34253.

Die Miniatur aus Email, umgeben von einem Kranz Diamanten, zeigt eine Frauenbüste. Das Haar ist hoch gesteckt und zu beiden Seiten fallen breite Haarsträhnen auf die Schulter . Vier kleine Brillanten liegen auf der Frisur.
Dieser Ring ist ein Beispiel für die verschiedenen materiellen Möglichkeiten der Ringgestaltung. Emailminiaturen wurden nicht nur mit Stras, sondern auch mit Diamanten umrahmt.
Vgl. dazu Ring, bestehend aus einer Emailminiatur und Diamanten. Frauenbüste im linken Profil. Der Ring besitzt eine oktogonale Rechteckform. Abb. in: Black, A., Die Geschichte des Schmucks, S. 217. Außerdem zwei Emailminiaturen von Diamanten umrahmt, in Ringform, rechter Ring formal dem Ring Nr. 50, Inv. Nr. 34253 ähnlich. Abb. in: Kat. Ausstl. "The Art of the Goldsmith", S. 27, Nr. 37a. (Während der Regierungszeit Louis XVI. gehörte Noel zu den bekannten Miniaturisten, die Ringe bemalten, sowie Henri - Desiré und sein Sohn Louis-Nicolas Blarenberghe, die ländliche Szenen malten).

um 1775

51 Fünf Ringe von links nach rechts:

51 a Ring, bestehend aus silberner Schiene, Stras in geschlossener Silberfassung und Elfenbein auf blauem Grund. L.: 3,5 cm, Br.: 2,0 cm. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 19441.

Der Ringkopf ist rechteckig, oktogonal gestaltet und

leicht gewölbt. Eine Reihe Strassteine rahmt eine Schäferszene aus Elfenbein, die plastisch geschnitten unter Glas liegt. Eine Schäferin füttert eins der beiden Schafe vor einer Stallung. Der Hintergrund ist in Blau-Gold gehalten (vermutlich aus Stoff).
Vergleichbare Arbeit: Ring mit Elfenbeinschnitzerei plastisch geschnitten, jedoch mit Diamanten bekränzt. Ringkopf oval. Die Szene stellt einen Brunnen im Wald dar, an dem zwei Frauen Wasser schöpfen. Links im Hintergrund stehen zwei Personen unter einem Torbogen, London, British Museum, Abb. in: Ward,A. Der Ring im Wandel der Zeit, München, 1981, S. 122, Nr. 265;
ebd. S. 118, Abb. Nr. 254: Ringkopf, oktogonal mit Diamanten umrahmt, Sandelholz- und Obstbaumholzschnitzereien unter Glas. Die Szene stellt einen Putto mit einem Hund unter einem Laubbaum dar. Auf der Rückseite die Stadtmarke von Rennes, 1774 - 1780. Für diese feinen Schnitzereien war der italienische Künstler Guiseppe - Maria Bonzanigo (1745 - 1820) bekannt, der mit Schülern auch in Frankreich arbeitete.

um 1775

51 b Ring, bestehend aus vergoldeter Silber - Ringschiene Stras und Email. L.: 2,8 cm, Br.: 2,0 cm.
Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 19433.

Die Ringschultern sind trapezförmig angelegt und mit Strassteinen umrahmt, die ein Emailstück in gleicher Form umschließen. Der Ringkopf ist leicht gewölbt, rechteckig und besteht aus einer Reihe Strassteine, die ein rechteckiges Emailstück in rosa Farbe umschließt. Darauf ist in Gold ein ovaler Kranz gemalt, der zwei Worte rahmt: "A Toi".
D'Allemagne, Les Accessoire, S. 401 datiert diesen

Ring in das 17. Jh. Entwürfe von Jean Rasp aus dem Jahre 1781 - 1785, Abb. in: Ward, A., Der Ring, S. 115 und das Zitat aus"Cabinet des Modes"(s. Ring Nr. 48a, Inv. Nr. 19432) widerlegen diese Datierung.

um 1786

51 c Ring, bestehend aus Silber - Ringschiene, Stras und Email in den Farben violett und blau. L.: 3,7 cm, Br.: 2,2 cm. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 19440.

Der Ringkopf ist leicht gewölbt, rechteckig mit abgerundeten Ecken. Eine Reihe Strassteine faßt ein Reckteck aus blauem Email ein. In der Mitte bilden Punkte in Gold gemalt eine Raute, die ein Rätsel aus den vier Buchstaben " L C M E " in Gold auf violettem Grund umschließt. Zu lesen "Elle sait aimer". Je zwei Blumen flankieren die Raute.

um 1786

51 d Ring, bestehend aus einer Gold - Ringschiene, Chrysolithen in geschlossener Pavé - Silberfassung. L.: 2,9 cm, Br.: 2,0 cm. Paris,M.d.A.D., Inv. Nr. 37899.

Der Ringkopf ist stark gewölbt, rechteckig, oktogonal und mit einem schmalen Goldperlband eingefaßt. Die Steine sind zu sechs Reihen pavé gefaßt.

um 1786

51 e Ring, bestehend aus einer Silber - Ringschiene, Opale und Stras. L.: 3,4 cm, Br.: 2,4 cm. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 19439.

Der Ringkopf ist leicht gewölbt, in der Form rechteckig, hat abgerundete Ecken und wird von einer Reihe Strassteine eingefaßt. Die Mitte bildet ein Rechteck aus Strassteinen, von dessen Ecken je ein

Band aus Stras bis zum Rand reicht. Die ausgesparten Felder sind mit Opalen besetzt.

um 1786

52 Ring, bestehend aus einer Silber - Ringschiene, Stras in leichtem Gelbton, à jour gefaßt. L.: 3,2 cm, Br.: 2,2 cm. Paris, M.d.A.D., Inv. Nr. 31056.

Der Ringkopf ist leicht gewölbt, rechteckig, oktogonal und wird von einer Reihe Strassteine eingefaßt. Die Mitte bildet ein rund geschliffener Stein, um den sich ein Kranz von kleinen Strassteinen legt. Die ausgesparten Felder füllen stilisierte Blütenzweige.

um 1786

Hinweise auf weitere Ringe:

- Ring, bestehend aus Silber mit Lissaboner Porzellan und Bergkristallen, um 1783, London, British Museum. Portraitmedaillon der Königin Maria I. von Portugal, umrahmt von Bergkristallen.
  Das Portrait ist mit dem Modell aus Wedgwood von John Flaxmann fast identisch. Abb. in: Ward, A., Der Ring, S. 114, Nr. 246.

- Ring, kupfervergoldet, Glas auf Spiegelfolie, um 1786, Paris, M.d.A.D. Ein großflächiges Glasstück, oktogonal, an den Seiten geschliffen, liegt auf einer Folie, die stark reflektiert. Abb. in: Ward, A., Der Ring, S. 123, Nr. 271.

8.5. Schuhschnallen

Schuhschnallen gehörten im 18. Jh. zum Juwelierhandwerk (s. hierzu 4.3.). Sie wurden von führenden Juwelieren in Frankreich mit Diamanten oder noch häufiger mit Stras gefaßt. Zu den bekanntesten Juwelieren zählten 1774 Menières, père, 1777 Blanchet und Cabot, die alle Arten von Schuhschnallen herstellten. Desmarais war bekannt für Silberschuhschnallen. Leblanc, 1764 und Petitjean, 1788, lieferten an den Hof Schnallen mit Diamanten besetzt [1]. In den achtziger Jahren des 18. Jh. spezialisierten sich Boulsod, Chasserot, Franchet, Guillomet, Souchet unter vielen anderen auf diesen Schmucktypus [2].

In England berichtete der bekannteste Hersteller, Matthew Boulton im Jahre 1760 vor dem House of Commons, daß allein in den Gebieten um Wolverhampton, Birmingham und Bilston 8. 000 Schuhschnallenhersteller tätig waren , die hauptsächlich für den Export arbeiteten. In seinem Report erwähnt Boulton ferner, daß eine große Anzahl Schuhschnallen mit Glas als Imitation von Edelsteinen besetzt sind. Die Nachfrage für Stras war so hoch angestiegen, daß die Regierung eine Besteuerung beschloß, die im "Glass Excise Act" des Jahres 1777 wie folgt festgelegt wurde:

"a levy was made on all Paste Glass, 18s 8d for every cwt". Zehn Jahre später, 1787, wurde die Summe auf L 1.1.5 1/2 d erhöht [3].

Über die Formen der Schuhschnallen teilt das englische Modejournal "The Gentleman's and London Magazine" 1777 mit, daß der neueste Typus rechteckig ist, von Männern und Frauen getragen und nach dem französischen Botschafter

---

1)Maze-Sencier, A. Le Livre des Collectionneurs, Paris 1885, S. 718 ff, s.auch Inventar des Dauphin und der Mme la Dauphine, 1769, Paris, Archives Nationales.
2)ebd. S. 722.
3)Bernard, Therle, Hughes. Georgian Shoe Buckles, London 1972, o.S.

in England, Comte d'Artois, benannt wird. Diese rechteckige Form wurde eigens für Artois entworfen und von ihm getragen, der sie somit in Frankreich und England in Mode brachte. In Paris zeigt 1778 die "Gallerie des Modes" in zahlreichen Kupferstichen Beispiele von rechteckigen Schuhschnallen, die den gesamten Schaft übergreifen. Auf dem Kupferstich "Homme habit de printems" (ebd. o.S.) trägt ein Herr rechteckige Schuhschnallen mit großen, quadratisch geschliffenen Steinen besetzt. Über das Material ist keine Angabe gemacht, jedoch entspricht sie der Schuhschnalle Nr. 55d, Inv. Nr. 234. Dieselbe Form wird noch 1779 gezeigt. Im Jahre 1785 gestaltet man die Schuhschnallen sowohl rechteckig,als auch oval ("et taillées en pointes de diamans", Cabinet des Modes, 15. Nov. 1785, Journal des Modes, 15. Dez.). Am 1. Mai 1786 bildet die"Cabinet des Modes"vier Schuhschnallen der neuesten Form ab [1] und schreibt dazu,daß die Formen mit außergewöhnlicher Schnelligkeit geändert werden. Man mache sie nun nicht mehr rund, rechteckig oder achteckig, sondern in einem perfekten Oval, so breit wie lang [2]. Das deutsche "Journal der Moden" berichtet im März 1786:

"Man bindet zwar, so wie die Hosen, auch die Schuhe anjezt mit schwarzen Bändern statt der Schnallen; allein blos zur ganz nachläßigen Morgentracht, oder auf der Reise, wo man sich eigentlich jede Art von Bequemlichkeit erlaubt. Beydes ist aus der alten Französischen Nationaltracht wieder aufgenommen, kleidet aber einen Mann nicht gut, und diese Mode wird nicht lange dauern. Ebensowenig können die neuesten lang ovalen silbernen Mode-Schnallen, die man anjetzt in Paris zum Frack trägt (Taf. IX) lange dauern, weil sie der Länge nach auf dem Fuße liegen, gerade wo er sich im Gehen beugt, und ihn nothwendig drücken müssen. Zu diesen Schnallen trägt man

---

1)Cabinet des Modes, 1786, Pl. III.
2)ebd. S. 94

auch Schuhe mit etwas abgestutzter eckiger Spitze (à pointe carrée). ... Übrigens trägt man die Schuhe wieder mit hohem Quatier und nicht weit ausgeschnitten" [1].
Im Jahre 1788 waren alle Formen möglich. Man gab den Schuhschnallen runde, ovale, rechteckige, quadratische Formen und zierte sie mit Rauten, Halbrund oder Buchstaben etc.

Ein Jahr später, am 21. Nov. 1789, ruft die Assemblée Nationale in der "Chronique de Paris" alle Bürger in Paris auf, sich den Mitgliedern der Assemblée anzuschließen, indem sie ein Opfer für das Vaterland bringen und ihre silbernen Schuhschnallen stiften. Bald darauf schlossen sich unzählige Bürger aus verschiedenen Regionen Frankreichs an, wobei die politischen Beweggründe dieser Abgabe von einem Bürger aus Poitier mit dem Ausspruch unterstrichen wurde:
"Celles - ci ont servi à tenir les tirans de mes souliers; elles serviront à combattre les tyrans ligués contre la Liberté" [2].
Dieser Aufruf führte sowohl in Frankreich, als auch in England dazu, daß Schuhschnallen außer Mode kamen. Im "Costumes Parisiens" zum Beispiel, werden 1792 keine Schuhschnallen mehr gezeigt.

Da die Rahmen der Schuhschnallen breit und groß angelegt waren, boten sie im besonderen technisch vielgestaltige Möglichkeiten für Strassteine. Stras konnte großflächig geschliffen werden. Dieses Material erhielt Formen, die mit Diamanten nicht zu erzielen sind. Oft ist eine geometrische Bestimmung nicht möglich, da sich die Strassteine nur an diese "phantasievoll" in ihrer Abwandlung anlehnen. Häufig kalibré geschliffen und auf Folie gefaßt, erforderte die Technik ein Höchstmaß an Präzision und Geschicklichkeit.

---

1) Journal der Moden, 1786, S. 131.
2) Edm. et J. de Goncourt: Histoire de la société francaise pendant la Revolution, P. 65, zitiert nach Maze, A., Le Livre, S. 721.

53 Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen und Stras. London, British Museum, Inv. Nr. HG 339.

Der Rahmen beschreibt eine "tassenähnliche" Form. Die Steine sind einzel gefaßt und von wellenartigen Ranken gerahmt.
Ein Paar formal ähnliche Schuhschnallen zeigt der englische Juwelier Samuel Taylor auf seiner Adressenkarte 1744 - 1757. Abb. in: Heal, A., The London Goldsmith,Pl. LXX.

um 1755

54 Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen und Stras. London, V.a.A., Inv. Nr. GJ 3205.

Der Rahmen ist rechteckig und mit einer Reihe Stras besetzt. Die Steine sind rund, aber mit einer geraden Seite geschliffen. In der Mitte, über der Brücke ist auf beiden Seiten eine Rosette mit oval geschliffenen Steinen angebracht.

um 1775

55 Sechs Schuhschnallen, von links nach rechts und von oben nach unten :

55 a Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen, Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv.Nr. 213.

Der Rahmen ist rechteckig und mit einer Reihe quer und längs gelegten, rechteckig geschliffenen Steinen besetzt.

um 1780

55 b Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen, Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv. Nr. 241.

Der Rahmen ist rechteckig, mit zwei Reihen Steinen in Pavé - Fassung und je einer Rosette auf jeder Seite besetzt. Die Steine der inneren Reihe sind rechteckig, die der äußeren halbrund mit drei geraden Seiten geschliffen. Die Steine der Rosetten haben die Form eines facettierten Ovals.

um 1775

55 c Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen, Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv. Nr. 188.

Den Rahmen bilden zwei ineinander geschlungene Bänder, zusammengefaßt von je einer Rosette auf jeder Seite. Die Steine sind einzel gefaßt und quadratisch oder leicht trapezförmig, in der Größe nur gering voneinander abweichend geschliffen.

um 1775

55 d Schuhschnalle,bestehend aus einem Silberrahmen, Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv. Nr. 234.

Der Rahmen ist rechteckig und mit einer Reihe gleich großen, quadratisch geschliffenen Strassteinen besetzt.

um 1777

55 e Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen, Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv. Nr. 146.

Der Rahmen ist rechteckig, an den beiden Langseiten bis auf je drei Steinen zweireihig und an den Querseiten einreihig besetzt. Die facettierten Steine haben die Form eines Quadrats unterschiedlicher Größe oder eines Rechtecks.

um 1780

55 f Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen, Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv. Nr. 200.

Der Rahmen ist nur gering rechteckig und mit zwei Reihen Steinen in Brillantschliff gleicher Größe besetzt.

um 1780

56 Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen und Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv.Nr. 274.

Der Rahmen ist rechteckig und mit einer Reihe lang gestreckten Rechtecken, quer zum Rahmen liegend, pavé gefaßt.
Sehr sorgfältig durchgestaltete Arbeit.

um 1780

57 oben, Mitte.
Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen, Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv. Nr. 776.

Der Rahmen bildet nach innen ein Rechteck, bestehend aus einem schmalen Goldband in Wellen getrieben. Häufig auch auf Tabatièren dieser Zeit zu finden. Der äußere Rahmen bildet ein Oval, besetzt mit zwei Reihen Strassteinen, die jedoch zu den Ecken hin von drei Steinen auf der Langseite und zwei auf der Schmalseite einreihig weitergeführt werden. Die Zweierreihe wird jeweils von einer Rosette unterbrochen, deren Steine trapezförmig geschliffen sind, wobei deren längste Seite konvex gerundet ist. Die innere Reihe besteht aus quadratischen Steinen, die äußere in derselben Form,

wobei eine Seite konvex gerundet ist. Die flankierenden Steine sind zu langgestreckten Rechtecken mit einer Seite rund geschliffen (Pavé - Fassung).
An diesem Beispiel wird deutlich, wie vielgestaltig Stras sogar innerhalb eines Schmuckstücks bearbeitet werden konnte.

um 1785

58 oben, Mitte.
Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen, Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv. Nr. 180.

Der Rahmen beschreibt ein Oval, ist nach innen mit einem schmalen Goldband abgegrenzt und nach außen mit pavé-gefaßten und langgestreckten, rechteckig geschliffenen Steinen mit einer abgerundeten Seite besetzt.

um 1786

59 unten, Mitte.
Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen und Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv. Nr. 289.

Der Rahmen ist rechteckig und wird von zwei Reihen brillant geschliffenen Steinen besetzt, die von einem Emailband in Rosa getrennt sind. In der Mitte auf jeder Seite liegt ein Kreuzband, das in zwei Zwickeln einen einzel gefaßten Stein hält.

um 1786

60 oben, Mitte

Schuhschnalle, bestehend aus einem Silberrahmen, Stras auf Folie. Kenwood, L.M.C., Inv. Nr. 392.

Rosetten und ovale Formen in regelmäßigem Wechsel bilden den Rahmen. Jede Rosette besteht aus sieben Strassteinen, die ovalen Formen aus je zwei halbrund geschliffenen Steinen, die mit der gerade geschliffenen Seite gegeneinander liegen.

um 1786

Verzeichnis der Abkürzungen im Katalog:

- Die Abmessungen verstehen sich in Zentimeter

H.	Höhe
L.	Länge
Br.	Breite

- Inv. Nr.	Inventar - Nummer
- Kat. Ausstl.	Katalog der Ausstellung
- K.G.M.	Kunstgewerbe Museum
- Kenwood, L.M.C.	Kenwood, Lady Maufe Collection
- Kenwood, H.G.C.	Kenwood, Hull Grundy Collection
- London, V.a.A.	London, Victoria and Albert Museum
- Paris, M.d.A.D.	Paris, Musée des Arts Décoratifs
- Wien, Ö.M.f.a.K.	Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst

Photonachweis: Alle Photos wurden von der photographischen Direktion des jeweiligen Museums, in dem sich die Schmuckstücke befinden, aufgenommen.

9. ANHANG

1)"Bijoux et Parure :

2745.- 9.Une grande rose, cassée en deux, formant un coeur doublé de cristal , avec de la Vray Croix entre deux, doublé d' une croix de petittes roses ; estimés quatre cents livres. Cy ..... 400 ℔
2756.- 20. Un brillant blanc, étendu, teint en coulleur de rose, montré en épingle;
estimé deux cents livres. Cy ..... 200 ℔
2760.- 24. Parure en diamans blancs,diamans jaunes et rubis: une paire de boucles d' oreilles avec leurs pendeloques et fleurons tenans au dittes pendeloques, au milieu desquelles pendeloques pend une poire ronde de brillans jaunes percée et, au milieu des boucles, un diamant à chaque très étendu, teint en jaune ; le reste en rubis formant les entourages, avec diamans blancs formant les fleurons, et diamans dans les entredeux ; estimés ensemble neuf mille six cents livres.
Cy..... 9600℔
2808.- 72. Parure en diamans de différentes coulleurs, composée de : un noeud de col avec un grand diamant formé en coeur de coulleur de rose naturel, mais aydé par la coulleur. Le reste du dit noeud de col et fleuron en bas, en diamants blancs, diamans jaunes naturels, et en diamans peints en verd et en coulleur de rose ; estimé le tout dix- huit mille trois cents livres..... 18300℔ ."

Inventaire des Biens de Madame de Pompadour, hrsg. v. Jean Cordey, Paris 1939.

2) Prunkschwert Karl's X. mit Diamanten besetzt, 1824 von Charles Bapst angefertigt, Paris, Louvre. Diamantanhänger "Broche - Reliquaire" der Kaiserin Eugenie, 1855 von Alfred Bapst angefertigt, Paris, Louvre.

3) - La Grande Encyclopédie, Inventaire raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts, hrsg. v. André Berthelot, 30 Bände, Paris o. J.

- Hubert, E., d'. Les Verres et les cristaux, les diamants et les gemmes, Paris 1903.

- Darmstaedter, Ludwig. Handbuch zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik, Berlin 1908.

- Beresford - Ryley, A. Old Paste, London 1913.

- Feldhaus, Franz, Maria. Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker, Leipzig, Berlin 1914.

- Schmidt, R. Über Straßgläser in: Keramische Rundschau, 22. Januar 1925.

- Michel, Hermann. Die künstlichen Edelsteine, Leipzig 1926.

- Rohrwig, Edith. Der Mann, der die unechten Brillanten erfand in: Neue Freie Presse, 15. Juli 1936.

- Steingräber, Erich. Alter Schmuck, München 1956.

- Keller, Harald. Die Kunst des 18. Jh., Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10, Berlin 1971.

- The Oxford Companion to the Decorative Arts, hrsg. v. Harold Osborne, Oxford 1975, (unter "paste").

- Bruckmann's Handbuch des Schmucks, hrsg. v. Heller, B., Schneider, J., Dennert, W., München 1977.

- Katalog der Ausstellung "Maria Theresia und ihre Zeit", Schloß Schönbrunn, 13. Mai - 26. Okt. 1980, Wien 1980.

4) Flintglas:

Kristallglas, das seinen Namen von kalziniertem und gestoßenem Kiesel (s. 1.4.2.) hat. In England besteht 1764 nur noch der Name, da Kiesel durch weißen Sand ersetzt wird. (Dossie, R., The Handmaid, 1764, S. 259).

Mainzer Fluß (fondant de Mayence):

Von einem französischen Arzt entdeckte Komposition, die für sehr hochwertig gehalten wurde. Sie besteht aus Alkali, Bergkristall oder Feuerstein, Scheidwasser, Bleiweiß, Borax, Salpeter. Als Schmelze ergeben diese Ingredienzien ein " cristal d'Orient". (nach Fontanieu, L'Art d'imiter, 1778, S. 8, der weder das Datum noch den Namen des Arztes angibt)

Amausen:

Anderer Begriff für Schmelzglas (Schmeltzwerck) Encausen oder Smalten. (nach Kunckel, Ars Vitraria, 1679, S. 135). Schmelzgläser wurden für Deutschland unter anderem aus Venedig und Holland als runde "Kuchen" bezogen, die mit dem Zeichen des Künstlers gestempelt waren. Auch Jesuiten lieferten dieses Glas, das in der Schmelze dem Emailpulver sehr ähnlich ist und sich nur durch die Schmelze auf einem Untergrund in Gold oder Kupfer unterscheidet, da es nicht transparent wird. (Beckmann, Anleitung, 1780, S. 304). Zu Amausen gehörten Glasknöpfe oder Glasperlen oder Glasröhrchen, die auf Fäden gezogen "Margaritini" genannt wurden und in Frankreich "Conterie, Verroterie, le contre brodé oder rassade" hießen. (nach Beckmann, Anleitung, 1780, S. 304 f).

5) "Les matériaux pour faire les verres colorés dont nous venons de parler, sont le beau sable blanc, un sel alkali très pur, végétal ou minéral, et une quantité suffisante de minium, de céruse ou de litharge. Ce melange fondu au grand feu avec une petite quantité de nitre dans un creuset, produit un très beau verre blanc sans couleur, qui forme le beau crystal imitant le diamant blanc, et qui est connu sous le nom de straz".
(Vocabulaire Technique, 1773, Band IV, S. 391).

6) PRENEZ

a) De ce Sable ou de cette Poudre ... 3
De Salpetre bien purifié 2
De Borax 1
D'Arsenic 1/2
parties.

b) (Im Vergleich dazu Pouget's Angaben, S. 21, zur Stras-Komposition:

Cristal de Roche ..... 1 livre
Nitre ..... 8 onces
Borax ..... 4 onces
Arsenic blanc ..... 2 onces
Doppelte Menge gleicher Ingredienzien, so wie 6a. Weißer Sand durch Cristal de Roche ersetzt).

c) AUTRE

De Poudre 3
Salpetre 2
Borax 1/4
parties.

d) AUTRE

De la Poudre susdite 2
De la potasse bien purifiée ou du sel de Tartre 1
Borax 1/2
parties.

e) AUTRE

De la Poudre susdite 7 1/2
(in Kunckel's Übersetzung Angabe von 8 Teilen)
De Potasse bien pure ..... 5 parties.

f) AUTRE

De la Poudre 6 1/2
De Salpetre 2 1/4
De Borax ..... 1/8 parties.
D'Arsenic 1/8
De Tartre 1

(Französische Ausgabe: Art de la Verrerie de Neri, Merret et Kunckel , Paris, 1752,o.Verf. , S. 281.f).

7) Zweckbestimmungen der Ingredienzien:
(Nach Kenntnisstand des 18. Jh.).

Gewichteinheit in Frankreich des 18. Jh.:
1 once ist der 16te Teil eines livre. Ein livre entspricht zwischen 380 und 550 Gramm, variiert nach Gegend.

Alkalisalze, (sel alkali), Salpeter (nitre) und Borax sind drei verschiedene Arten von Salz, die die Korrosion der Luft im Stein verhindern und als Flußmittel dienen.

Arsenik:

Verleiht eine opake, weiße Färbung und darf nur in geringen Mengen beigegeben werden, damit das Simili nicht milchig scheint.

Bleioxyd: (frz.: litharge, ceruse;
engl.:lead),

Verleiht dem Stein einen silbrig, hohen Diamantglanz und macht gemäß seinem proportionalen Anteil den Stein weicher.

Borax:

Das stärkste Flußmittel. Es war sehr teuer und wurde häufig unter dem Namen "tincal" aus Ostindien bezogen. Das Verfahren zur Verfeinerung dieses Mittels war nur wenigen in Europa bekannt.

Magnesia:

Beseitigt den gelben Farbton und macht den Stein farblos.

Mennige: (frz.: minium
engl.: red lead).

Flußmittel, das mehr als die anderen Arten von Salz die Schmelze dickflüssig macht. Es gibt jedoch dem Glas einen gelben Ton, weshalb Salpeter zugefügt werden muß.

Pottasche: (frz.: potasse
engl.: pearl ashes).

Flußmittel, das 1758 in Deutschland, Rußland und Polen hergestellt wurde.

10. LITERATURVERZEICHNIS

Dokumente in Archives Nationales, Paris :

- Bijoux de feu de M. Le Dauphin et Mme La Dauphine, 1769. (O^1 3280)
- Diamans de la Couronne: (O^1 3281)
  Inventar mit Kostenaufstellung aus den Jahren 1671, 1774 und 1791.

  Memoire de Commissaire Général des Meubles de la Couronne, Mai 1788.

  Projet de boutons pour le Roi.
- Akte " Madame Du Barry ", Etat des paiement faits sur les 300.000 livres du mois de Novembre 1771.(W 16)
- Faillite de Stras, Versailles, 2. Juin 1778.(T 200/12)
- Inventaire général des Archives de la Maison Commune du Corps des Marchands Orfèvres Joyailliers à la Ville de Paris, 1736, Sentence... 11.Feb. 1733, Cotte 14. (T 1490/10)
- Testament de Georges Frédéric Stras, md. mercier, bijoutier demeurant à Paris, du Samedy, 11. Juin 1774. (Y 60)
- Scellé après le décès du M. Stras, Joaillier du Roy, Cour de Monnaye, 22. Sept. 1774. (Y 14558)

Aldred, Cyril. Die Juwelen der Pharaonen , München, Wien Zürich 1972.

Allemagne, H.R. d'. Les Accessoires du costume et du mobilier, New York 1970.

Almanach Général des Marchands , Paris 1774, 1778.

Appert, Leon,Henrivaux, Jules. Verre et Verrerie Encyclopédie industrielles, Paris 1894.

Asse, Eugène. Inventaire de Mlle de Lespinasse et de la Marquise du Deffand, Paris 1877.

Bapst, Germain. Catalogue de l' exposition de Marie-Antoinette et son temps. Gallerie Sedelmeyer, Paris 1894.

d.s. Histoire des joyaux de la Couronne de France, Paris 1889.

d.s. Inventaire de Marie Josèphe de Saxe, Dauphine de France, Paris 1882.

d.s Le Musée retrospectif du metal, à l' exposition de l' Union Centrale des Beaux Arts 1880, Paris 1881.

Barrelet, James. Technique, A Propos du Strass, in: Cahiers de la Ceramique de Verre et des Arts du Feu, 23, 1961.

Bastenaire - Daudenart, F. L' Art de la vitrification ou traité pratique de la fabrication du verre, Paris 1825.

Bauer, Hermann. Kunsthistorik,eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München 1976.

Beckmann, Johann. Anleitung zur Technologie oder zur Kentnis der Handwerke, Fabriken und Manufacturen, Göttingen 1780, Faks. Neudruck, Leipzig 1970.

Beresford - Ryley, A.B. Old Paste, London 1913.

Bernard, Therle, Hughes. Georgian Shoe Buckles, London 1972.

Beuque, E. Frapsance,M. Dictionnaire des Poicons de Maitres Orfèvres Francais, du XIV siècle à 1838, Paris 1964.

Le Bijou des Dames Nouveau Costume Francais et de la Connaissance des Diamans des Perles et des Parfums les plus precieux, Paris 1779.

Black, Anderson, J. Die Geschichte des Schmucks, München 1976.

Blancourt, Haudicquer de. L'Art de la verrerie, Paris 1718, Faks.Neudruck, Genf 1973.

Boehn, Max von. Die Mode, eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil, München 1976 .

Boot,Anselme Boece de. Le Parfait Joaillier ou histoire des pierreries, Lyon 1644.

Borger, Hugo. Das Römisch-Germanische Museum, Köln, München 1977.

Bott, Gerhard. Ullstein Juwelenbuch, Abendländischer Schmuck von der Antike bis zur Gegenwart, Frankfurt, Berlin, Wien 1972.

Bruckmann's Handbuch des Schmucks, hrsg. v. Heller, B., Schneider, J., Dennert, W., München 1977.

Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale, Paris 1819.

Cabinet des Modes, Paris 1785/86.

Campardon, Emile, Mme de Pompadour et la cour de Louis XV., Paris 1867.

Cellini, Benvenuto. Due Trattati dell'Oreficeria e della Scultura, Florenz, 1568. Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, übers. v. Ruth und Max Fröhlich, Basel 1974.

Clifford, H., Smith, M.A. Jewellery, London 1908.

Costaz, Claude Antheleme. Notices sur les objets envoyés à l'exposition francaise en 1806 ,Paris 1806.

Costumes Parisiens de la Fin du 18ème siècle et du Commencement du 19ème siècle, Paris 1797.

Cruycen, L. van der. Nouveau Livre de Desseins, contenant les Ouvrages de la Joaillerie,inventés et dessinés par L. van der Cruycen en 1770, Paris 1770.

Cuno, Mauritz. Der entdeckte Betrug, Hamburg 1710.
Darmstaedter, Ludwig. Handbuch zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik, Berlin 1908.
Deutsches Wörterbuch, hrsg. v. Moriz Heyne, Leipzig 1906.
Dictionary of Arts and Sciences, hrsg. David Jefferys, London 1754-55.
Dictionnaire de l'Academie Francoise, Paris 1740, 5ème ed. Paris 1798.
Dictionnaire de la Langue Francaise, Petit Robert, Paris 1973.
Dictionnaire Portatif des Arts et Métiers, Paris 1766
Dictionnaire Portatif de Commerce, Liège 1770.
Grand Dictionnaire Universel du XIX siécle, hrsg. v. Pierre Larousse, Paris 1875.
Different Gouts et Nouvelles Modes de Coeffures, Paris 1775.
Dossie, Robert. The Handmaid to the Arts, London 1758 und 1764.
Douhault - Wieland, Memoire in: Annales de Chimie et de Physique, Paris 1820.
Duflos, Augustin. Recueil de Dessins de Joaillerie, dessiné par Augustin Duflos, Jouaillier du Roy d'Espagne et gravé par Claude Duflos, Paris 1767.
Dumas, J.B. Traité de Chimie applique aux arts, Paris 1830.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, hrsg. v. D. Diderot u. J. d'Alembert nebst Recueil de Planches, Paris 1751 - 1780.
Evans, Joan. A History of Jewellery, 1100-1870,London 1970.
Exposition Retrospective, L'Orfèvrerie et le Bijou d'autrefois, Gallerie Mellerio, Paris 1935.
Exposition Universelle 1855, Paris, Exposition des Produits de l'Industrie de toutes les Nations, Paris 1855.
Falk, Fritz. Edelsteinschliff und Fassungsformen im späten Mittelalter und im 16. Jh., Diss.München 1973, Ulm 1975.

Flamm, Peire. Le Verrier du XIX ème siècle, Paris 1863.
Fontanieu, P.E. L'Art d'imiter les pierres precieuses, Paris 1778.
Fontenelle, Julia de, Malepeyre, Eugène. Nouveau manuel complet du verrier et du fabricant de glaces, cristaux, Paris 1829 und 1853.
Gallerie des Modes et Costumes Francais dessinés d'aprés Nature, Paris 1778.
Ganzenmüller, W. Beiträge zur Geschichte der Technologie und der Alchemie, Weinheim 1956.
Garland, Madge. Rose Bertin, Minister of Fashion, in: Apollo 1/1968, S. 4off.
Genlis, la Comtesse de. Dictionnaire Critique et raisonné des Etiquettes de la Cour, Paris 1818.
Gere, Charlotte. Victorian Jewellery Design, London 1972.
Gersaint, E.F. Catalogue raisonné des bijoux, lustre de cristal de roche, Paris 1747.
d.s. Catalogue raisonné des differens effets curieux et rares contenus dans le cabinet du feu M. le Chevalier de la Roque, Paris 1745.
d.s. catalogue raisonné des tableaux, diamans, Paris 1748.
Graesse, J.G.Th., Jaenicke, F., Feldhaus, F.M. Kunstgewerbliche Altertümer und Kuriositäten,Berlin 1920.
Gregorietti, Guido. Gold und Juwelen, eine Geschichte des Schmucks von Ur bis Tiffany, Gütersloh, Berlin, München 1971.
Hackenbroch, Yvonne. Renaissance Jewellery, London 1979.
Haug, Hans. Les Pierres de Strass et leur Inventeur in: Cahiers de la Ceramique de Verre et des Arts du Feu, 23, 1961, S. 175 ff.
Havard, H. Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration, 5 Bände, Paris 1887.
Heal, Ambrose. The London Goldsmiths, 1200-1800, a Record of the Names and Adresses of the Craftsmen, their Shop Signs and Trade Cards, Cambridge 1935.
Hinks, Peter.Nineteenth Century Jewellery, London 1975.

Holey, Josef. Die Geschichte vom Straß, Trappenkamp 1972.

Hubert, E.d'. Les Verres et les cristaux, les diamants et les gemmes, Paris 1903.

International Exhibition, 1862. Reports by the Juries, London 1863.

Inventaire des Biens de Madame de Pompadour, hrsg. v. Jean Cordey, Paris 1939.

Jacobssons technologisches Wörterbuch, Berlin, Stettin 1784.

Jal, Auguste. Dictionnaire Critique de Biographie et d'Histoire, Paris 1872, repr. Genf 1970.

Jeffries, David. A Treatise on diamonds and perles, London 1750.

Jombert, Charles. Catalogue de l'oeuvre de Charles Nicolas Cochin fils, Paris 1770.

Journal de la Mode et du Gout par M. Le Brun,Paris 1790.

Journal der Moden, hrsg.v. Bertuch und Kraus, Weimar 1786.

"Juwelen", Battenberg Antiquitäten-Kataloge, hrsg. v. Hanns Rothmüller, München 1978.

Katalog der Ausstellung "The Art of the Goldsmith and the Jeweller, A la Vieille Russie",6.-23.Nov.1968, New York 1968

Katalog des Musée des Arts Décoratifs, grands volumes, "Bijouterie" und "Adresses et Prospectus Publicitaires", 256/1, Paris o.J,nur ebd.

Katalog der Ausstellung "Maria Theresia und ihre Zeit", Schloß Schönbrunn, 13.Mai - 26. Okt.,Wien 1980.

Katalog der Ausstellung "Princely Magnificence, Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630", Victoria and Albert Museum, 15. Okt. - 1. Febr.,London 1981.

Katalog der Ausstellung "Tutanchamun", 21.Juni - 19.Okt., Köln 1980.

Keller, Harald. Die Kunst des 18. Jh. (Propyläen Kunstgeschichte), Band 10, Berlin 1971.

Kunckel, Johann. Ars Vitraria Experimentalis oder vollkommene Glasmacherkunst, Amsterdam, Danzig 1679.

Franz.Ausgabe: Art de la Verrerie de Neri, Merret et Kunckel, Paris 1752, o.Verf.

Kuntzsch, Ingrid. Glanz und Zauber des Schmucks, Leipzig 1979.

Kurzel-Runtscheiner, Erich. Pierres de Stras und die Strasser Legende, Wien 1948.

Laborde, M. Modes, Tableaux topographiques,pittorique, physique, historique, moraux, politique, litteraires de la Suisse, Paris 1780-88.

La Grande Encyclopédie, Inventaire raisonné des Sciences des Lettres et des Arts., hrsg. v. André Berthelot, 3o Bände, o.J.

Lanllier, Jean, Pini, Marie. Cinq siècle de joaillerie en occident, Paris 1971.

Lenzen, Godehard. Zur Deutung altindischer Diamanten-Imitationen. Sonderdruck aus Heft 2 der "Zeitschrift der Deutschen Gemmologischen Gesellschaft", Jahrg. 23, Idar Oberstein, Juni 1974.

d.s. Produktions- und Handelsgeschichte des Diamanten, Berlin 1966.

d.s. Die Qualitätsmerkmale des Diamanten, Hamburg 1967.

Lewis, M.D.S. Antique Paste Jewellery, London 1970.

Luynes, le Duc de. Rapport sur l'industrie des metaux precieux, exposition de Londres, Paris 1854.

Mantz, Paul. L'Histoire de l'Orfèvrerie Francaise,in: Gazette des Beaux Arts, Sept.1861, S. 250 ff.

Maria. Premier Livre de Dessins de Joaillerie et Bijouterie inventés par Maria et gravés par Babel, Paris o.J. (um 1765).

Maze-Sencier, A. Le Livre des collectionneurs, Paris 1885.

Mercier, L.S. Tableau de Paris, Amsterdam, 8 Bände, 1782/83.

Mercure de France, Paris 1764, 1775.

Michel, Hermann. Die künstlichen Edelsteine, Leipzig 1926.

M.L.M.D.S.D. Denombrement, facultez et origine des pierres precieuses, Paris 1667.

Mondon. Premier Livre de Pierreries pour la Parure des Dames, inventé et gravé par lui meme, Paris, o.J. (um 1750).

Mould, Philip. The English Shoe Buckle, Cheshire o.J.
Muller, Priscilla. Jewels in Spain, 1500-1800, New York 1972.
Nicols, Thomas. A Lapidary or the History of Pretious Stones, Cambridge 1652.
Nocq, Henry. Les Poincons de Paris, Paris 1968.
Nozicka, Josef. Ars Vitraria, Jablonec 1966.
The Oxford Companion to the Decorative Arts, hrsg.v. Harald Osborne, Oxford 1975.
Peligot, Eugène. Le Verre, son histoire, sa fabrication, Paris 1877.
Plinius, Secundus Gaius. Naturalis Historiae, Histoire naturelle, lat. u. frz. hrsg. v. E. de Saint-Denis, 37, o.O. 1972.
Poppe, Johann Heinrich von. Geschichte aller Erfindungen und Entdeckungen, Hildesheim 1847, repr. New York 1972.
Portalis, Roger, Beraldi, Henri. Les Graveurs du 18ème siècle, 1880, repr. New York 1970.
Pouget, fils. Traité des pierres precieuses et la manière de les employer en parure, Paris 1762,Faks.Neudruck, Paris o.J.
Rapport du Jury d'Admission à l'Exposition du Louvre en 1819, hrsg. v. H.E.Hericart de Thury, Paris 1819.
Rapport sur les Produits de l'Industrie Francaise Exposition de 1823, Paris 1824.
Rohrwig, Edith. Der Mann, der die unechten Brillanten erfand , in: Neue Freie Presse, 15.Juli 1936.
Roux, Marcel. Inventaire du Fond Francais, Bibliothèque Nationale, Paris 1946.
Rücklin, R. Das Schmuckbuch, Leipzig 1901.
Scott, Barbara. Madame du Barry , in: Apollo, 1, 1973.
Schlossmacher, Karl. Edelsteine und Perlen, Stuttgart 1965.
Schmidt, R. Über Straßgläser ,in:Keramische Rundschau, 22. Januar, 1925.
Status et privilèges du corps des marchands orfèvres joyailliers de la ville de Paris, hrsg. v.Pierre Le Roy, Paris 1734 u. 1759.

Steingräber, Erich. Alter Schmuck, München 1956.

Tait, Hughes, Gere, Charlotte. The Jewellers Art, London 1978.

Tavernier, Jean Baptiste. Les Six Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes, Paris 1678.

Vallardi, S. Joaillerie et Bijouterie, ou Collection de Dessins, gravées au Trait de toutes Sortes d'Ouvrages très utiles aux Joailliers Bijoutiers, Ouvrage dirigé par S. Vallardi, ci devant Joaillier, Paris o.J. (um 1811).

Vever, Henri. La Bijouterie francaise au XIXème siècle, 3 Bände, Paris 1906 - 1908.

Vigée-Lebrun,Elisabeth Louise. Souvenirs de ma vie, 3 Bände, 1835 - 1837, dtsch. übers. v. M. Behrend, Weimar 1918.

Villers, Srs. les. Journal d'un voyage à Paris en 1657 - 1658, hrsg. v. A.P. Faugère, Paris 1862.

Visite à l' exposition universelle de Paris en 1855, Paris 1855.

Vocabulaire Technique ou Dictionnaire raisonné, hrsg. v. M. Jaubert, Paris 1773.

Ward, Anne, Cherry, John, Gere, Charlotte. Der Ring im Wandel der Zeit, München 1981.

Welschinger, Henri. Les Bijoux de Madame Du Barry, documents inédits, Paris 1881.

11. ABBILDUNGEN

A Georges Frédéric Stras
Miniatur, Email
Privatbesitz, Paris

B-D Adressenkarte
v.Ch.N.Cochin
1735.

"avant la lettre"
Paris,M.d.A.D.
Bibliothèque

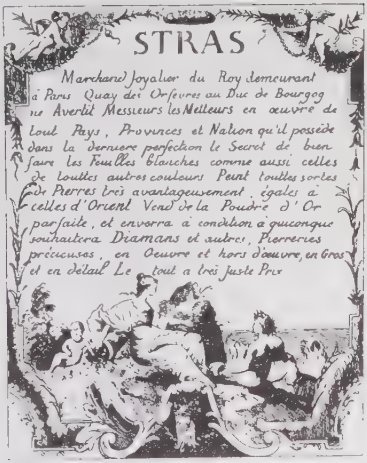
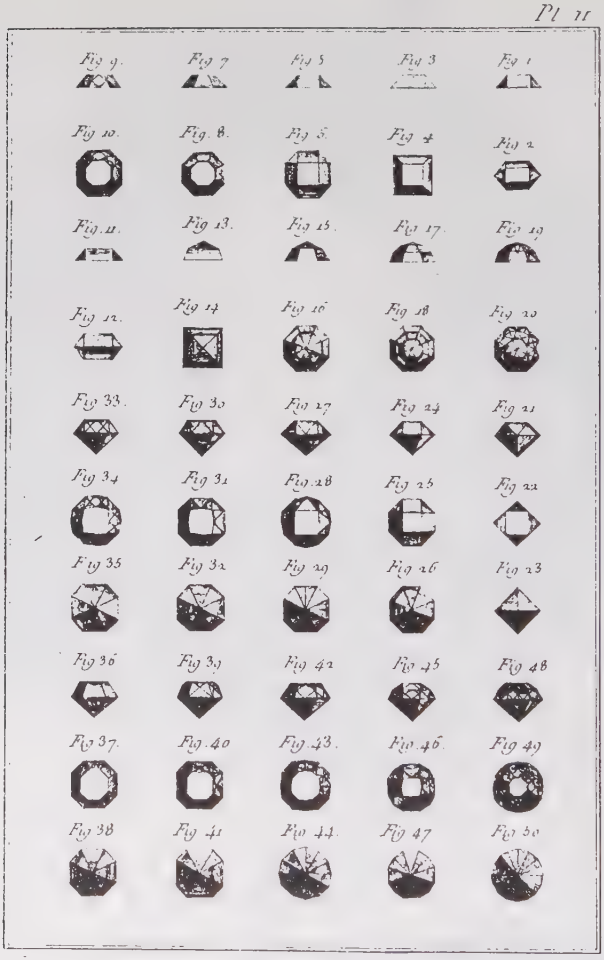


Fig. 682. — Carte-adresse du joaillier Stras.

aus: Havard,H.
Dictionnaire,
Paris 1887.

Paris,Bibliothèque
Nationale,Cabinet
des Estampes.



Orfèvre Jouaillier, Metteur en Œuvre, Taille des Diamans.

E Schliff der diamants de Stras, Nr. 1-10

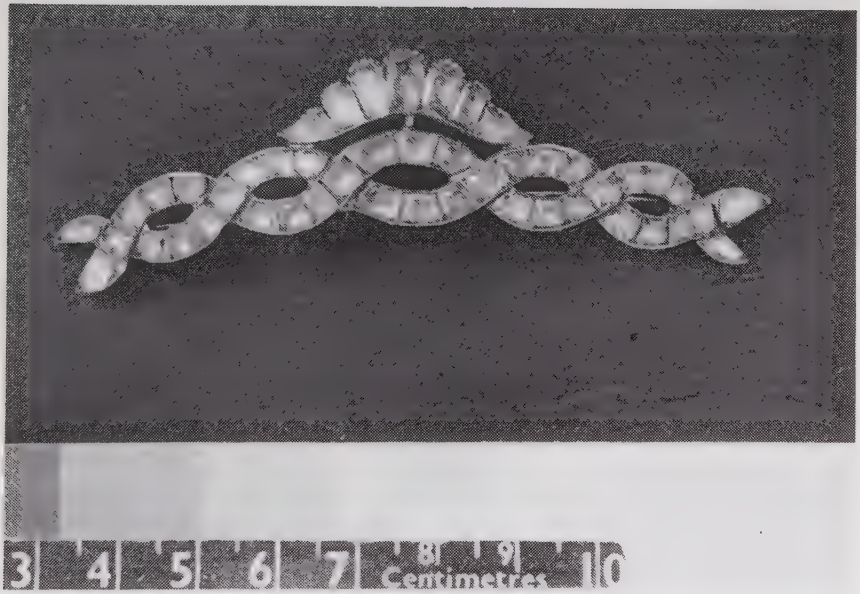
aus: Diderot, Encyclopédie 1765, Bnd. VIII

I Aigrette
a um 1750

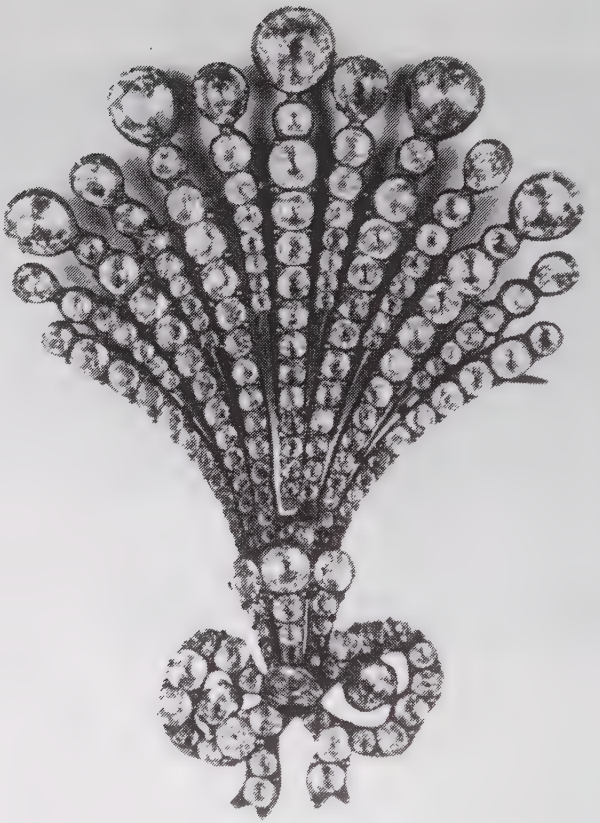
2 Aigrette
4 um 1762

2 b Rückseite

3 Aigrette
um 1765



4 Aigrette
um 1765



5 Aigrette
um 1775

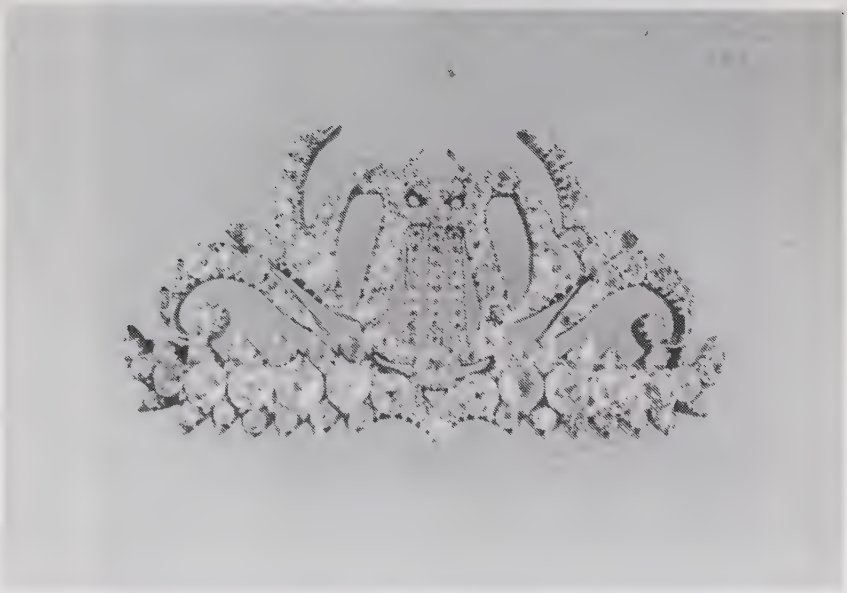
6 Aigrette
um 1780

7 Aigrette
um 1780

8 Aigrette
a um 1780

8 b Rückseite

9 Aigrette
um 1800



10 Kopfschmuck
um 1800

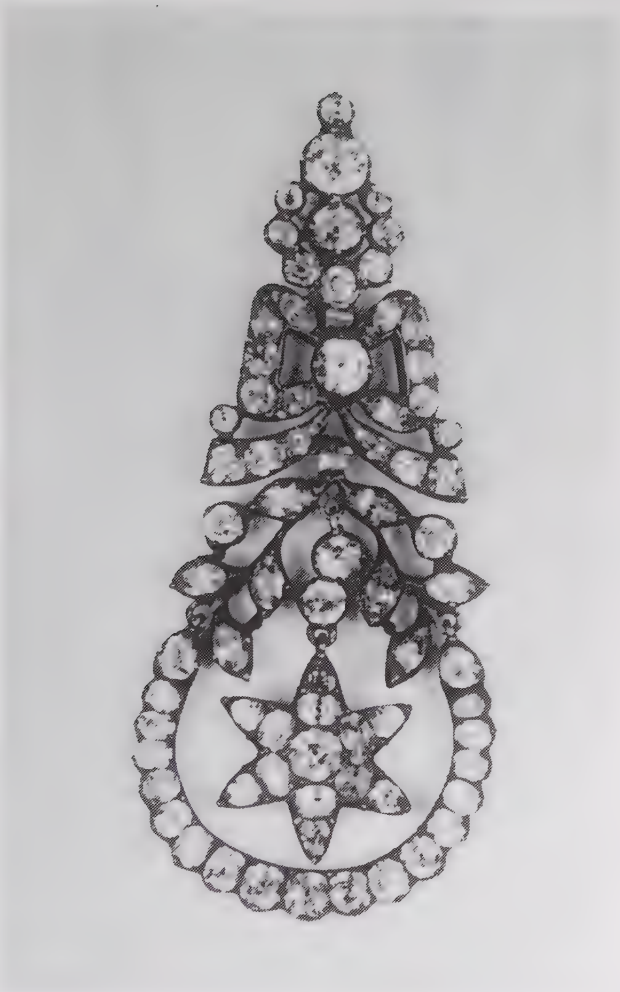
11 Aigrette
um 1820

11 b Rückseite

12 Ohrgehänge
um 1765

13 Ein Paar
Ohrgehänge
um 1770

14 Ein Paar
Ohrgehänge
um 1780

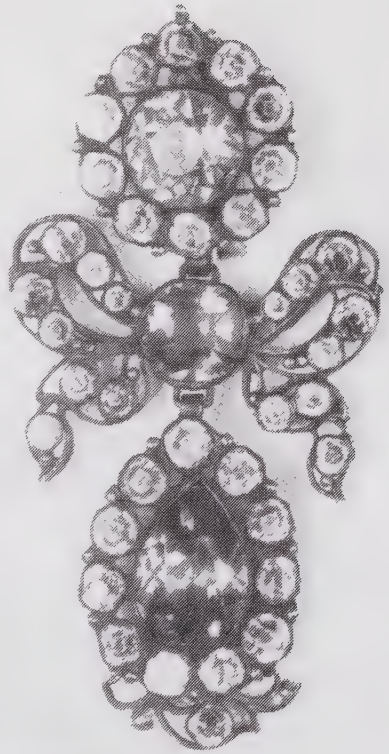


15 Ohrgehänge
um 1790

16 Ein Paar
a Ohrgehänge
um 1800

16 b Rückseite

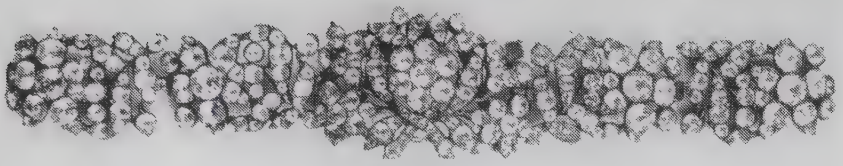
17 Ein Paar
Ohrgehänge
um 1800



18 Ein Paar
Ohrgehänge
um 1811

19 Ein Paar
Ohrgehänge
erste H. 19.Jh.

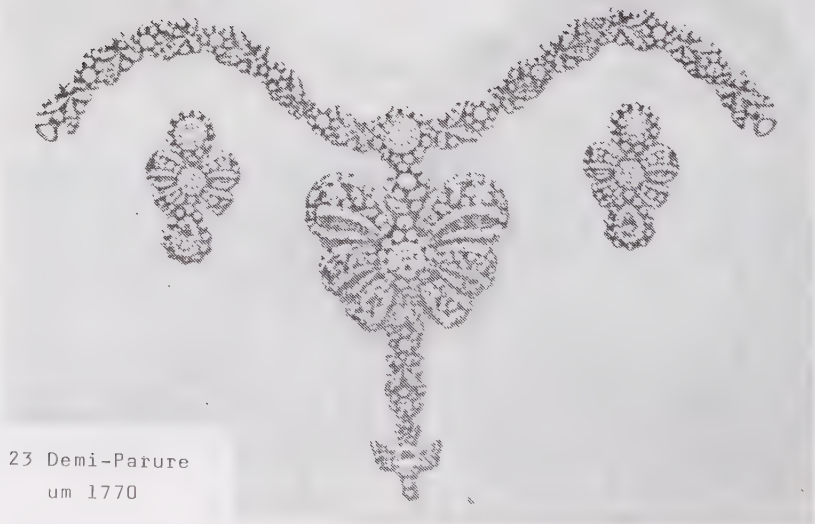
20 Halsband
um 1765



21 Halsband
a um 1765

21 b Rückseite

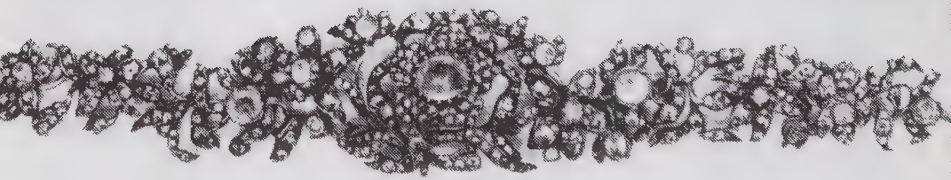
22 Halsband
um 1770



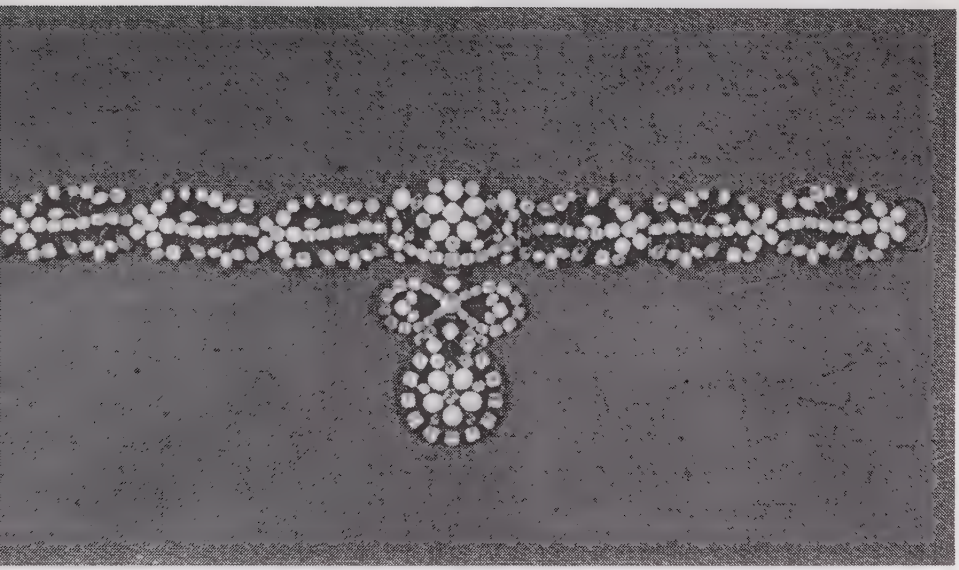
23 Demi-Parure
um 1770

24 Demi-Parure
um 1785

25 Halsband
um 1800



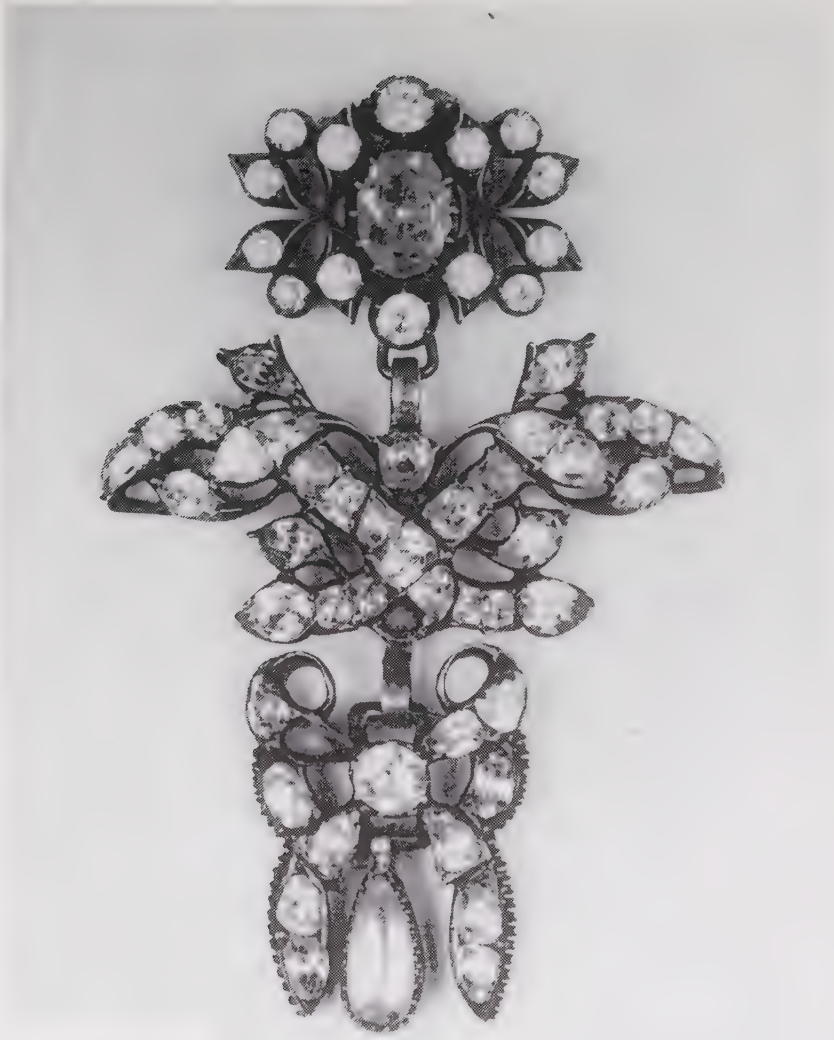
26 Halsband
um 1800



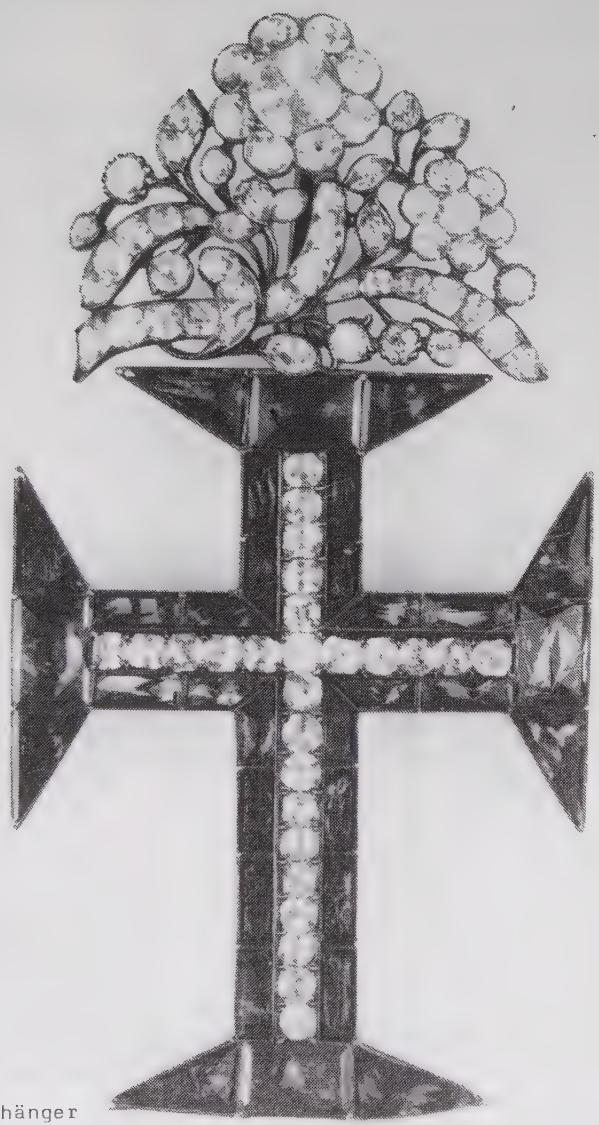
27 Halsband
um 1830

28 Anhänger
um 1765

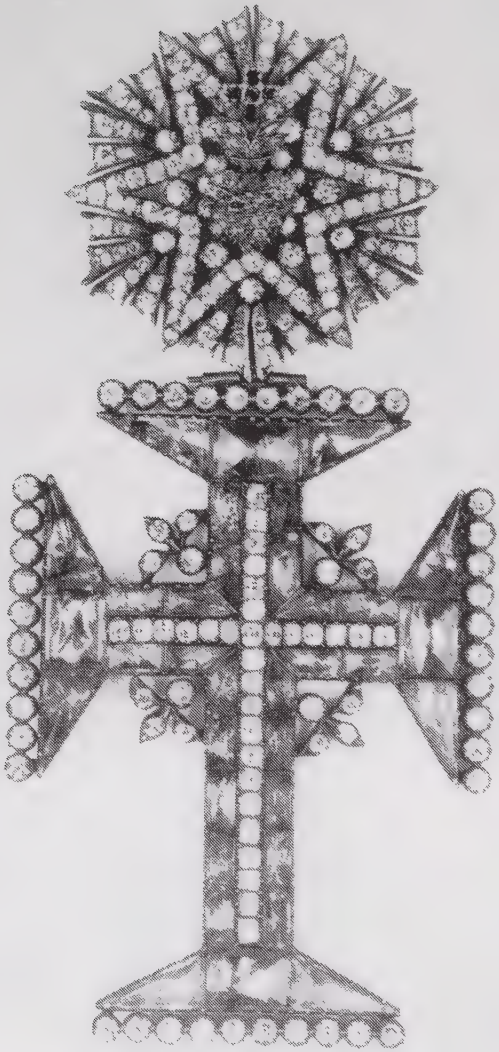
29 Anhänger
um 1770



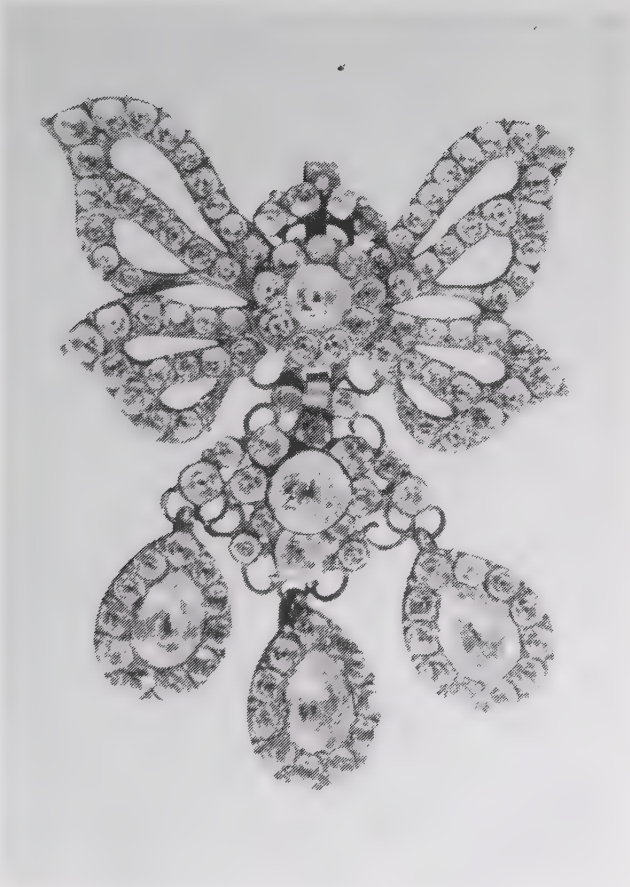
30 Anhänger
um 1765



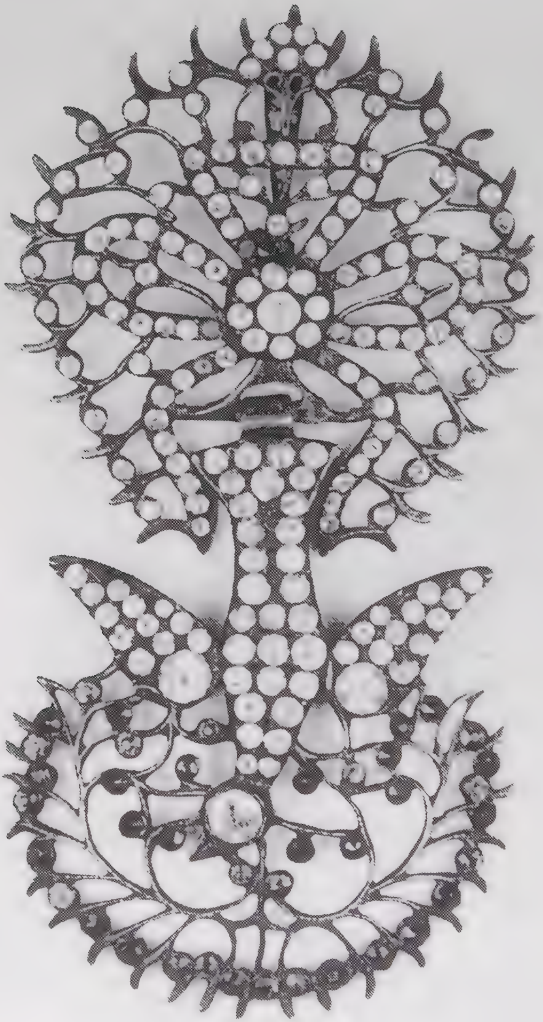
31 Kreuzanhänger
um 1765



32 Kreuzanhänger
um 1770



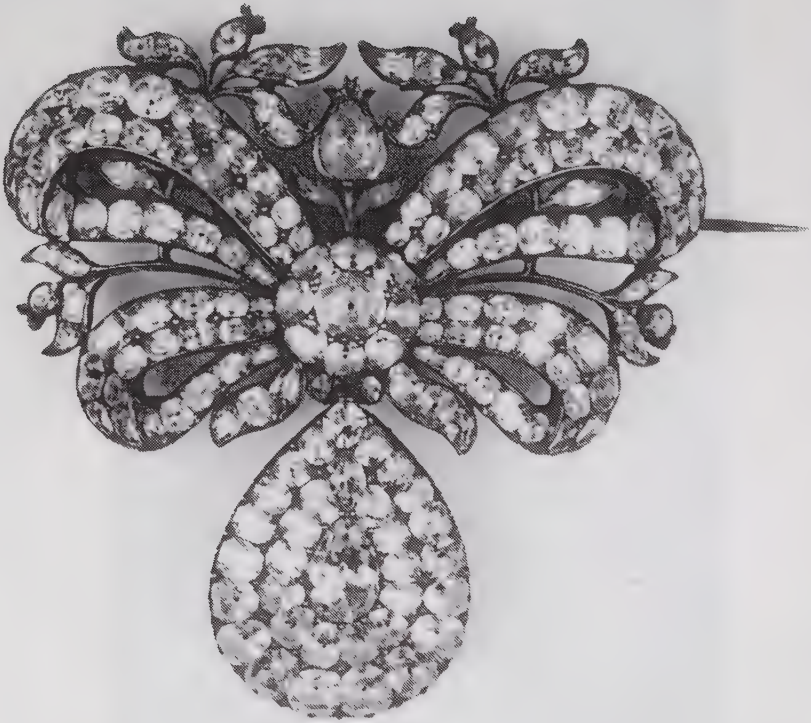
33 Anhänger
um 1780



34 Anhänger
1798-1809

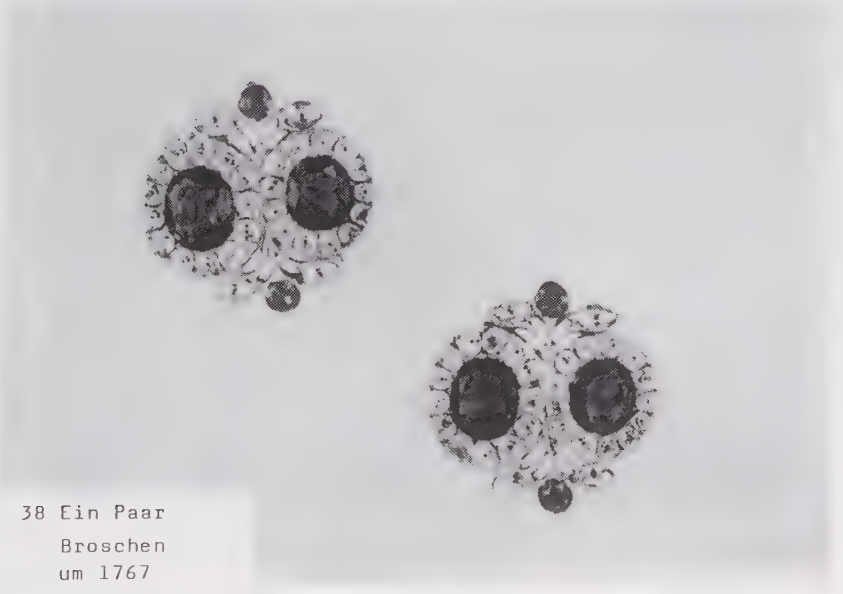
35 Sechs Kreuz-
anhänger

die vier oberen Malteserkreuze
um 1750 um 1805



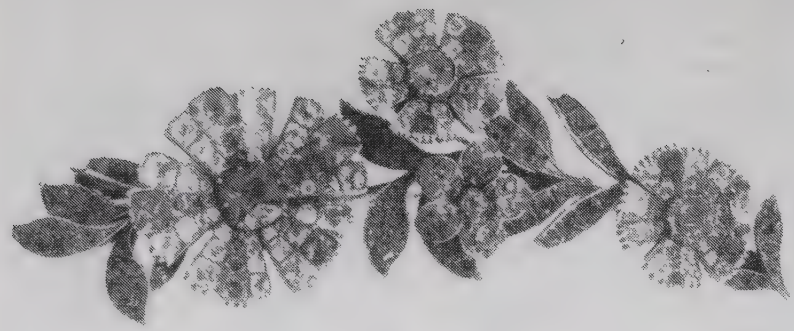
36 Applique de corsage
um 1765

37 Fünf Broschen
um 1765



38 Ein Paar
Broschen
um 1767

39 Drei Doppel-
schleifen
um 1770



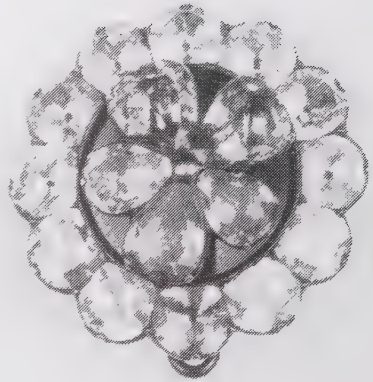
40 a Brosche
um 1770

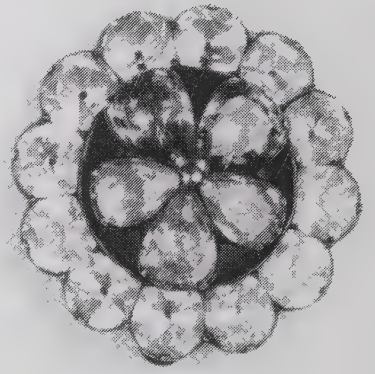
40 b Rückseite

41 Brosche
a um 1770

41 b Rückseite

42 Brosche
um 1770

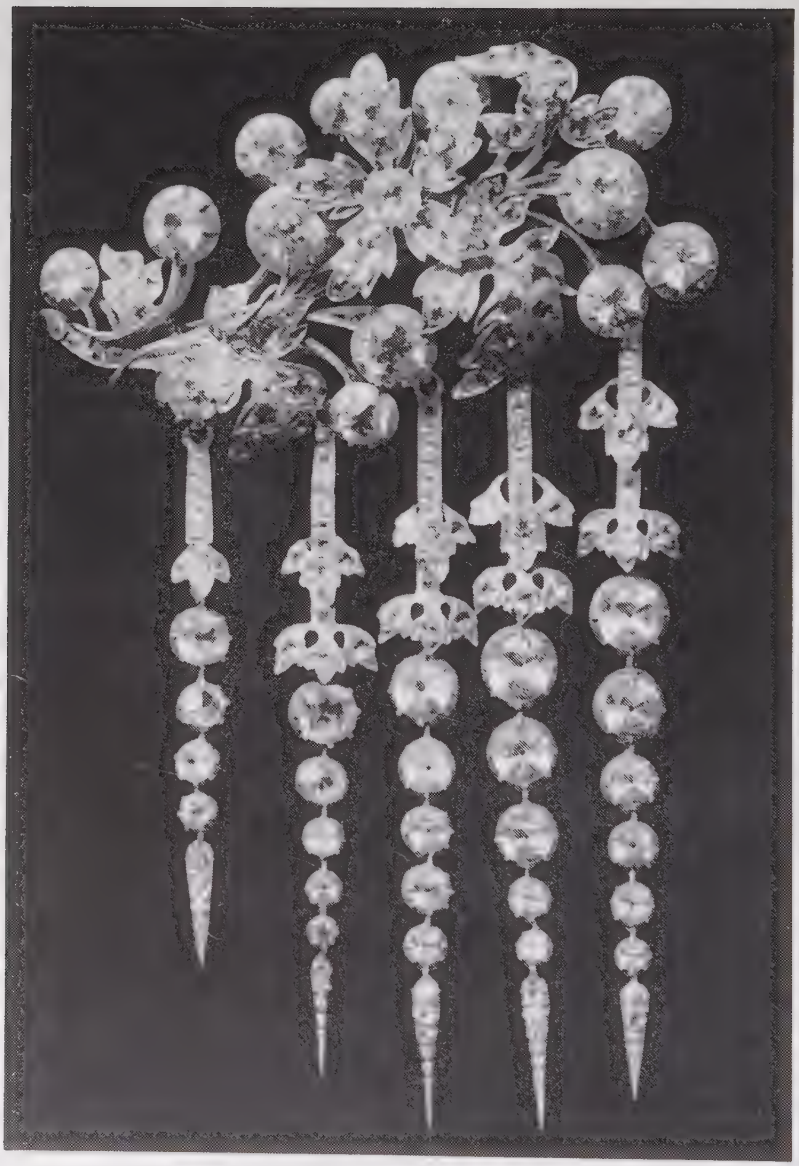




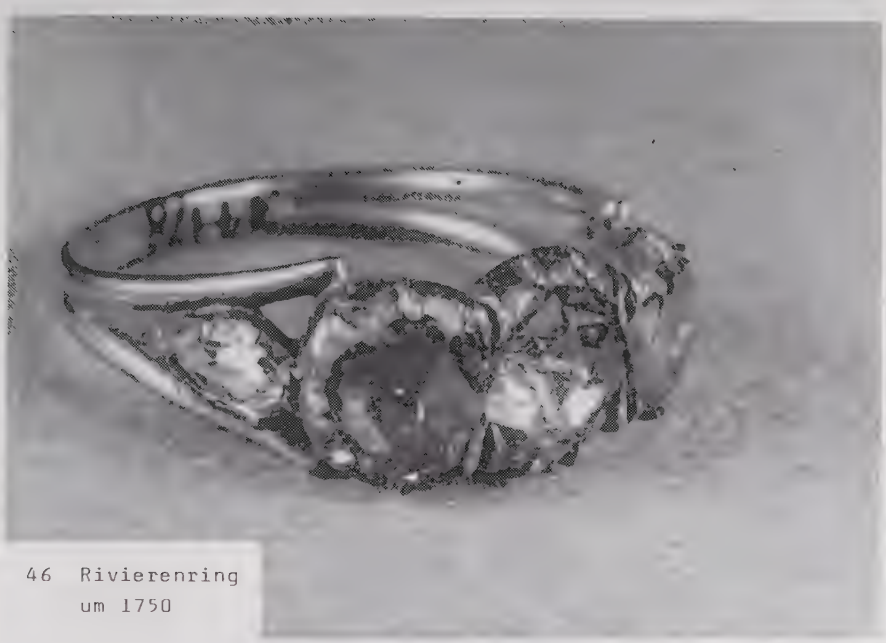
43 Ein Paar
Broschen
um 1780

44 Chatelaine
a um 1780

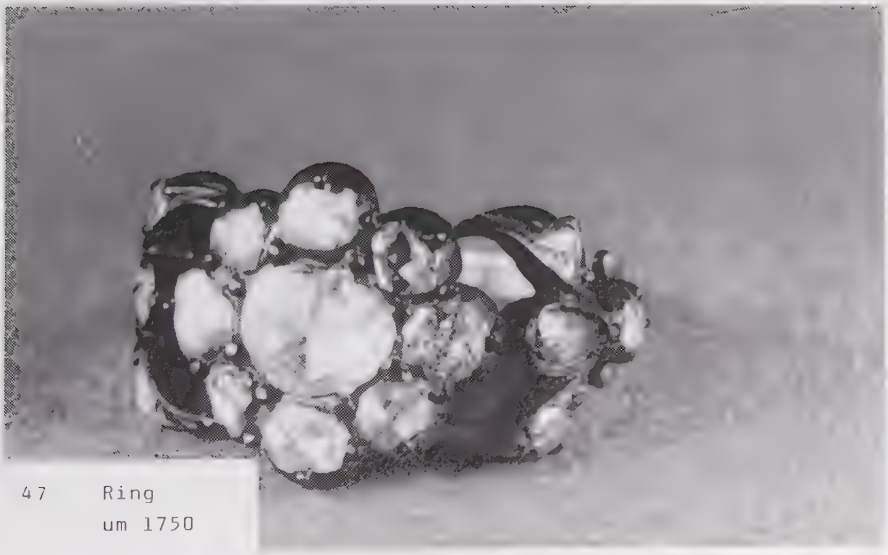
44 b Rückseite



45 Brosche
um 1840

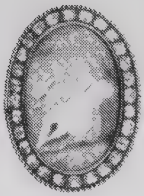


46 Rivierenring
um 1750



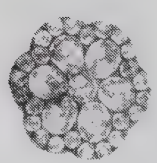
47 Ring
um 1750

48 a Ring
um 1786



48 b Ring
um 1810

48 c Ring
um 1773



48 d Ring
um 1775

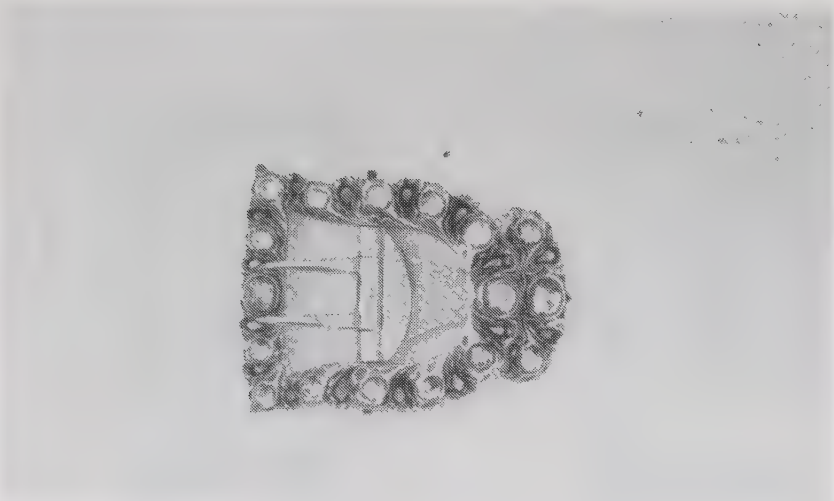
49 Ring
um 1775

50 Ring
um 1775

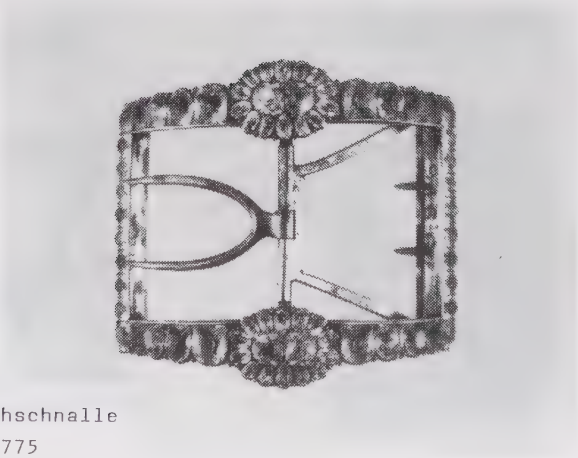
51 a Ring
um 1775

51 b-e Ringe
um 1786

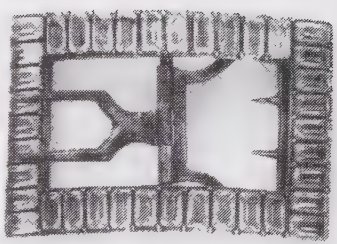
52 Ring
um 1786



53 Schuhschnalle
um 1755

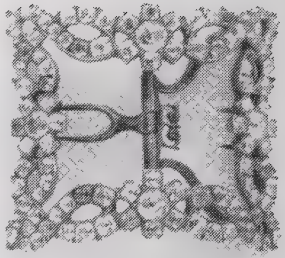


54 Schuhschnalle
um 1775

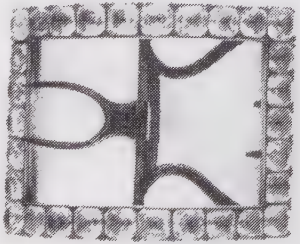


55 Schuhschnalle
a um 1780

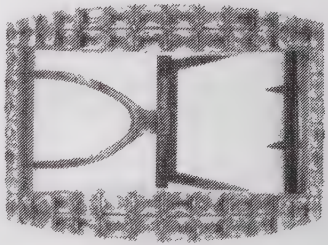
55 Schuhschnalle
b um 1775



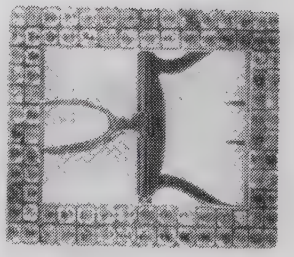
55 Schuhschnalle
c um 1775



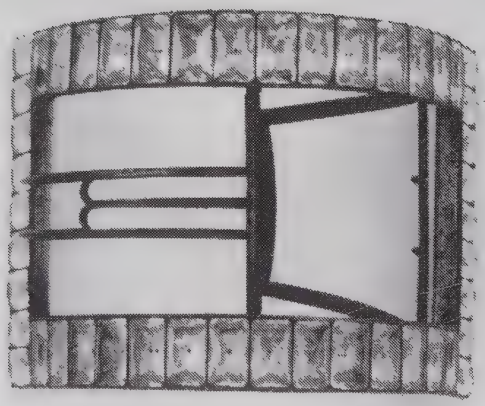
55 Schuhschnalle
d um 1777



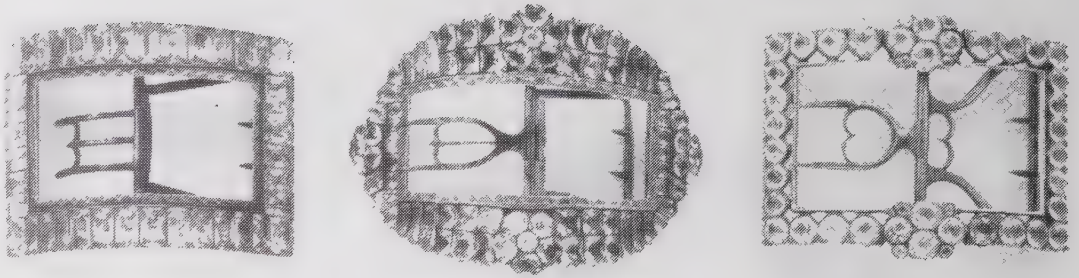
55 Schuhschnalle
e um 1780



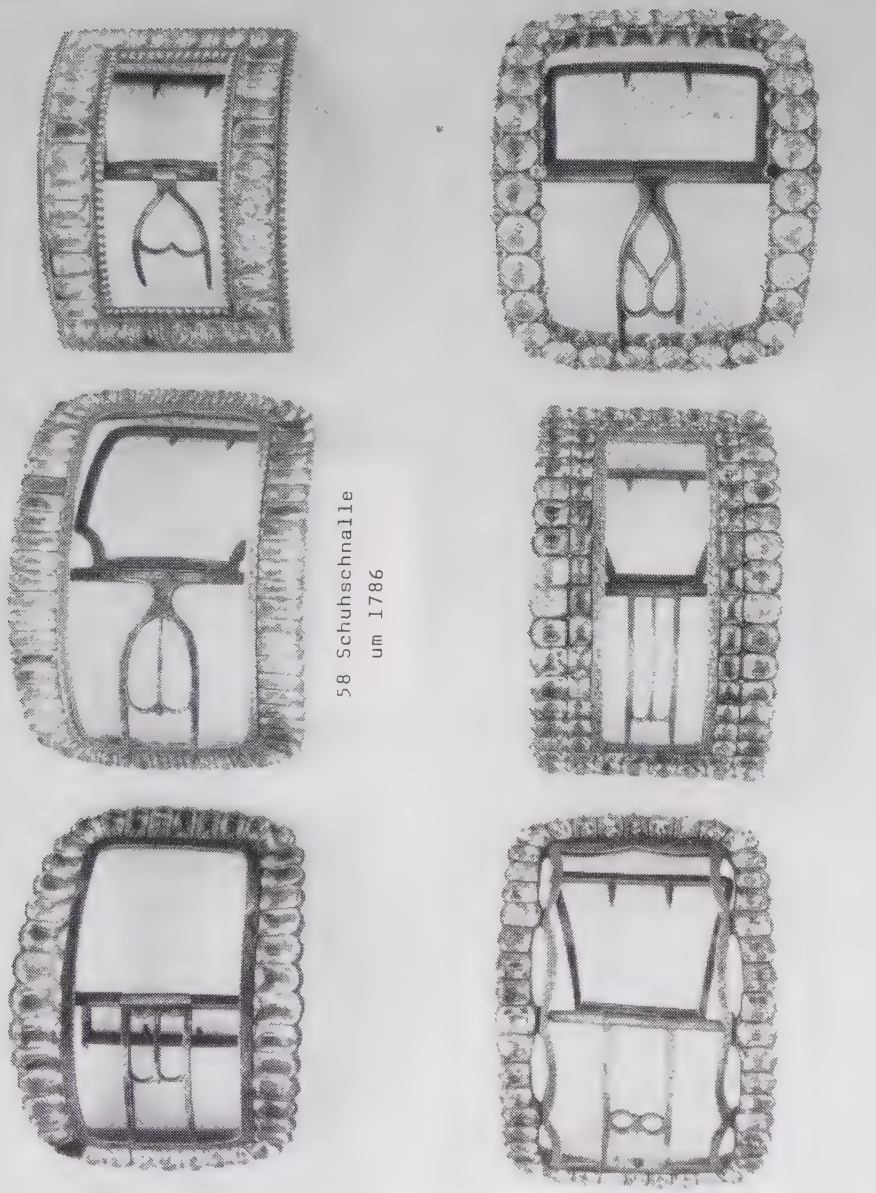
55 Schuhschnalle
f um 1780



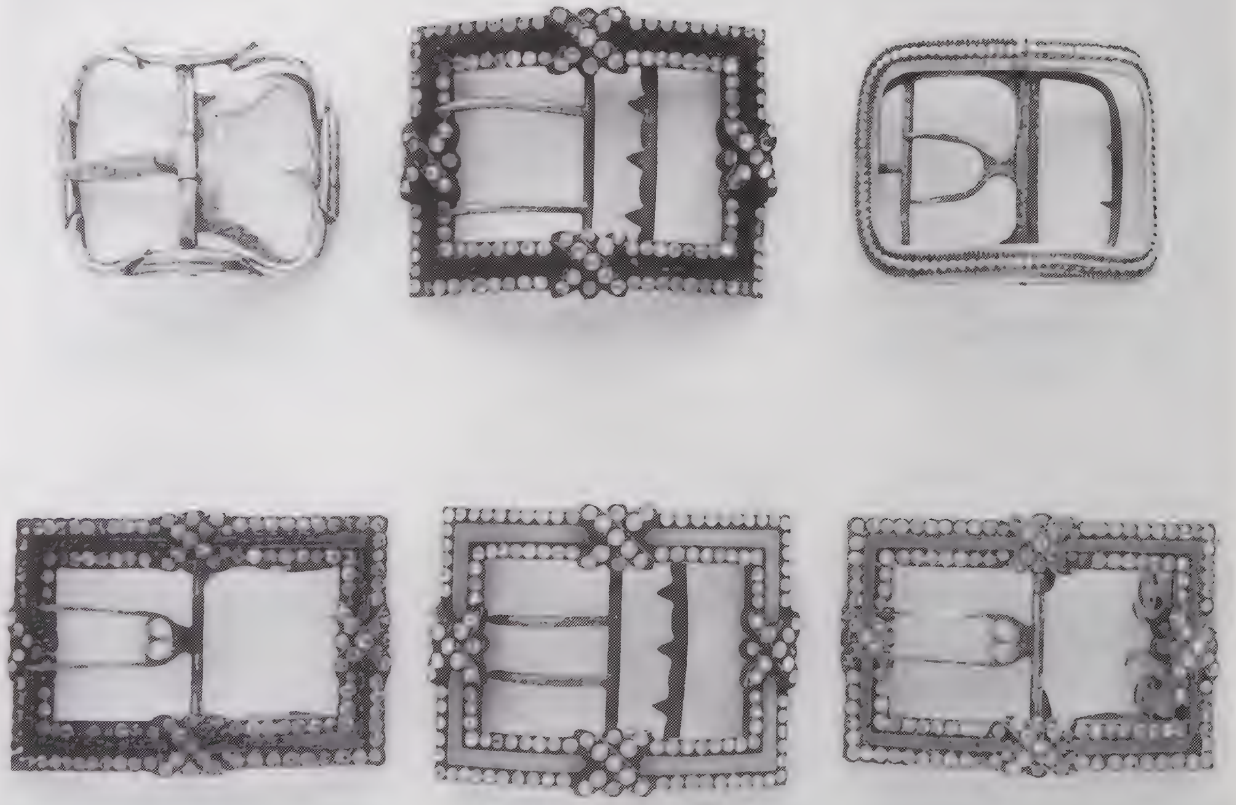
56 Schuhschnalle
um 1780



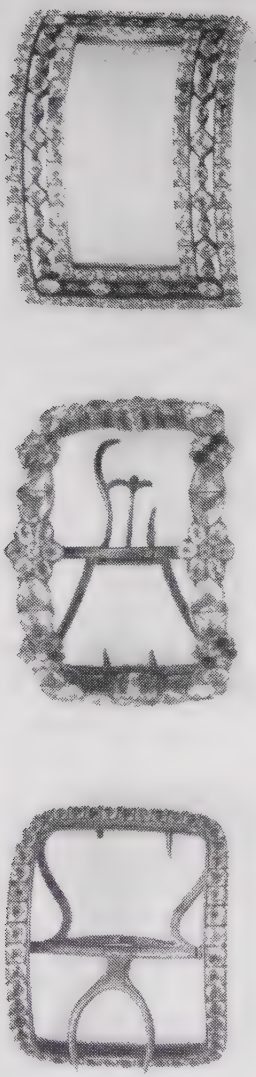
57 Schuhschnalle
um 1785



58 Schuhschnalle
um 1786



59 Schuhschnalle
um 1786



60 Schuhschnalle
um 1786

Lebenslauf

Am 11. 07. 1954 wurde ich in Oberwesel/ Rhein als Tochter des Ingenieurs (grad.) Hans D'Avis und seiner Ehefrau Gertrud, geb. Schmitt geboren.
Von 1961 bis 1965 ging ich in die Volksschule in Köln-Riehl. Im Anschluß daran besuchte ich bis zum Abitur im Juli 1974 das neusprachliche Gymnasium der Kaiserin-Augusta-Schule, Köln.

Im Wintersemester 1974/75 begann ich mein Studium der Kunstgeschichte in Köln mit der Fachkombination Romanistik. 1975 erhielt ich für drei Monate eine Stelle als Studentenvolontärin am Kunstgewerbe Museum in Köln. Im Sommersemester 1976 wählte ich als weiteres Fach Klassische Archäologie und legte die Zwischenprüfung in Kunstgeschichte und Französischer Literatur- und Sprachwissenschaft ab.

Im Anschluß daran studierte ich bis zum Sommersemester 1977 in Paris Kunstgeschichte an der Ecole du Louvre und Archäologie an der Universität Sorbonne.

Nach meiner Rückkehr leistete ich in Köln am Römisch-Germanischen Museum ein Studentenvolontariat ab.

Seit dem Wintersemester 1977 bin ich an der Ludwig-Maximilians - Universität zu München immatrikuliert. Hier wählte ich statt Romanistik das Fach Theaterwissenschaft.

Vorlesungen und Seminare besuchte ich bei folgenden Professoren und Dozenten:

Kunstgeschichte : Hermann Bauer, Hans Belting, Wolfgang Braunfels, Bruno Bushart, Norbert Huse, A. v. Sonnenburg, Friedrich Piel.

Klassische Archäologie: Berthold Fellmann,Volkmar v. Graeve, Ingeborg Scheibler, Henning Wrede, Paul Zanker.

Theaterwissenschaft : Margot Berthold, Enno Burmeister, Klaus Lazarowicz, Wilfried Passow.

Exkursionen,geleitet von Prof. Dr. W. Braunfels,führten mich nach Wien und unter der Leitung Prof. Dr. H. Bauer nach London, Berlin, Moskau und Leningrad.

Seit Juli 1979 bin ich mit Diplom-Kaufmann Thilo von Trott zu Solz verheiratet.